~~2717.~~
~~ff 3.~~
~~Don. e. d. 940~~
Mus. th.
1728
Klein

Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung

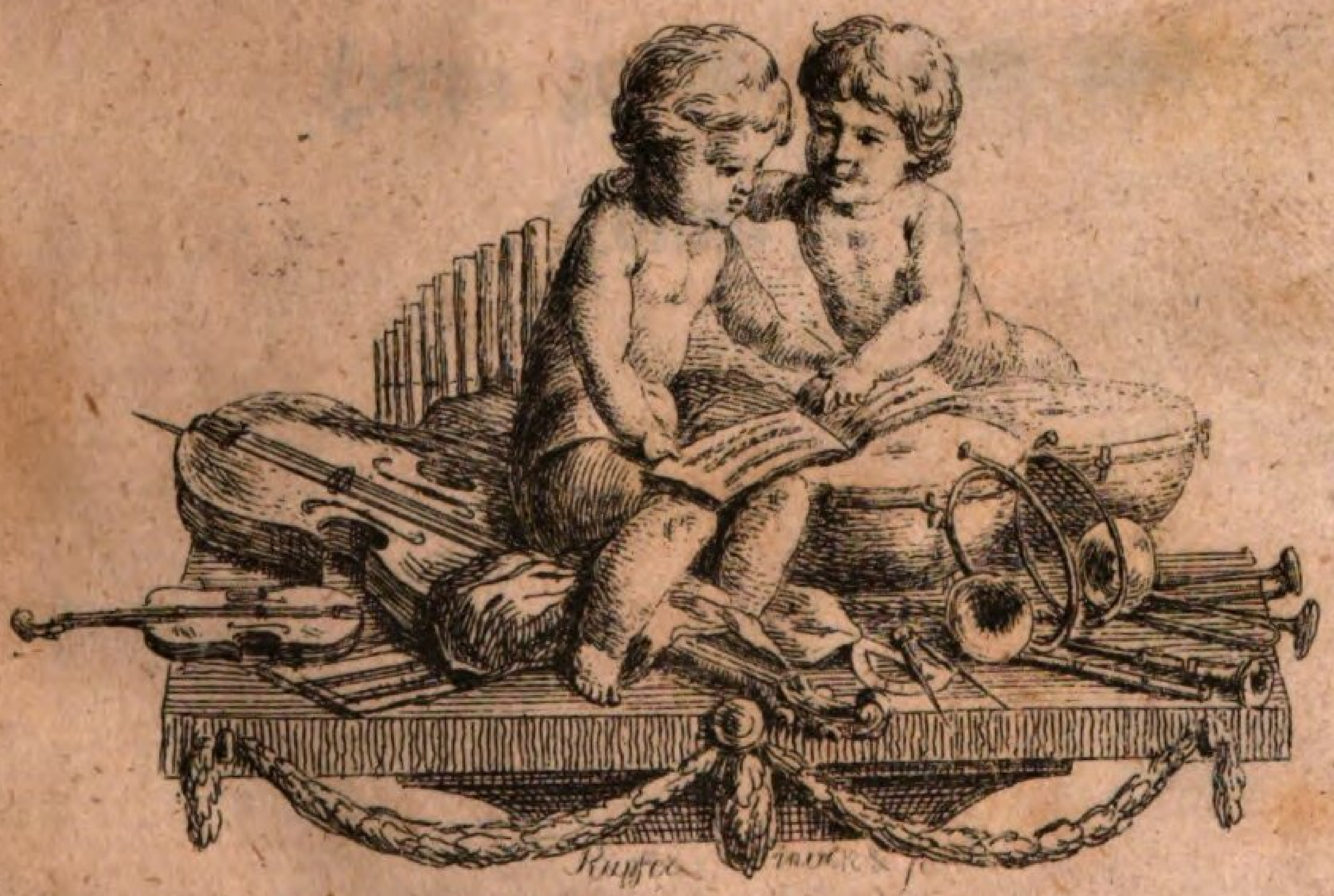
entworfen

von

Johann Joseph Klein,

Herzogl. Sächs. immatriculirten Advocat und Organist an der Stadtkirche zu Eisenberg.

Mit Kupfern.



Gera, 1783.

bey Christoph Friedrich Bekmann.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Dem

Durchlauchtigsten Herzog und Herrn,

Herrn Ernst,

Herzog zu Sachsen,

Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meissen, Gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark und Ravensberg, Herrn zu Ravenstein und Tonna ꝛc. ꝛc.

meinem gnädigsten Herzog und Herrn.

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Herzog und Herr,

Wenn dem Thüringerlande von den Länderbeschreibern die besondere Eigenschaft beygeleget wird, daß die Musik von den Einwohnern desselben vorzüglich geliebet und getrie-

ben werde, und daß es geschickte Tonkünstler liefere, welches auch durch die in ganz Deutschland befindliche, aus diesem Lande gebürtige oder abstammende, berühmte Tonkünstler bestärket wird, so haben gewiß **Ew. Herzogl. Durchl.** und **Höchst Dero** glorwürdige Ahnherren an diesem Vorzuge meiner Landsleute sehr großen Antheil, als **Höchst Welche** jederzeit nicht nur an **Höchst Dero** Hofstaat eine, aus den berühmtesten Virtuosen bestehende und mit den Kapellen der meisten Höfe Deutschlands wetteifernde, Kapelle unterhalten, sondern auch diese glückliche Anlage **Höchst Dero** Thüringischer Unterthanen durch wohlthätigen Einfluß zu beleben und zum Wachsthum zu befördern gewußt haben.

haben. Denn welches Land kann wohl so viel in der Musik erfahrne Schullehrer aufweisen, als man in Höchst Dero Thüringischen Landen auch auf geringen Dörfern antrift? Wo prangen wohl die Kirchen auch der schlechtesten Dorfgemeinden, mit Orgeln, ja zum Theil mit so schönen Orgeln, als man in andern Ländern kaum in den Kirchen angesehener Städte findet? Selbst der sonst vom feinen Gefühl entferntere Landmann strengt hier seine abgehärteten Hände an, auf musikalischen Instrumenten bey den fast jeden Sonntag aufgeführten Kirchenmusiken zum Preise des Schöpfers das seinige von ganzen Herzen beyzutragen; er hält auch seine Kinder zur Erlernung

der Musik an, und wie oft entwickelt sich in manchem derselben der Keim zum künftigen Virtuosen, wenn er in der Residenz seines gnädigsten Landesfürsten gute Musik und geschickte Meister höret, und dadurch zur Nacheiferung angefeuert wird?

Ein so weiser und guter Fürst, der mit allbelebenden Vaterblick auf die Musik so, wie auf alle schöne Künste und Wissenschaften, schauet, ihnen wohlthätigen Schutz und Beförderung angedeihen läßt, ja der selbst Kenner ist, sollte der es ungnädig aufnehmen, wenn ich mich erkühne, durch unterthänigste Zueignung gegenwärtigen Versuchs eines musikalischen Lehrbuchs meinen, mit den Re-

gungen

gungen der innigsten Ehrfurcht und Dankbarkeit bey Erinnerung des vielen Guten, das ich während meines nun bey nahe siebenzehnjährigen Aufenthaltes und Betreibung der juristischen Praxis in **Höchst Dero** hiesigen Altenburgischen Landen unter **Höchst Deroselben** Schutze von göttlicher Güte genossen, erfüllten Herzen Luft zu machen? Nein, ich wage es, **Ew. Herzogl. Durchl.** diese, in der guten Absicht, das Studium der Musik auf Schulen zu befördern, geschriebene, Abhandlung in Unterthänigkeit zu Füssen zu legen, und schätze mich glücklich genug, wenn **Höchst Dieselben** daraus mein Bestreben, mich nach allen meinen Kräften nützlich, und mich dadurch der

bisher mir gnädigst angediehenen Protection des besten Fürsten einigermasen würdig zu machen, in Gnaden zu vermerken geruhen, der ich in tiefster Submission ersterbe

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Herzog und Herr,

Ew. Herzogl. Durchl.

Eisenberg,
den 12. May,
1783.

unterthänigster Knecht

Johann Joseph Klein.

Vorrede.

Die Zahl dererjenigen, welche ihre Bemühungen auf die Musik verwenden, läßt sich hauptsächlich in drey Klassen abtheilen. In die erste Klasse gehöret der Lehrer der Musik, welcher nicht nur die Natur und Eigenschaften der Töne, ihre Verhältnisse, ihre melodische und harmonische Verbindung kennen und verstehen, sondern auch andere auf eine leichte, faßliche und gründliche Art damit bekannt zu machen geschickt seyn muß. Die andere Klasse giebt den Komponisten, der neue, richtige und zweckmäsige Tonverbindungen zusammensetzen und regelmäsig ausarbeiten muß, daß sie von dem Sänger und Instrumentisten dem Gehör vorgetragen werden können. Und die dritte Klasse macht die Sänger und Instrumentisten aus, welche wohl ausgearbeitete Tonverbindungen dem Gehör

auf

auf eine geschickte und eindrückliche Weise vortragen. Alle drey Klassen stehen zwar in Verbindung mit einander, und der Lehrer der Musik wird eben so wenig seinen Beruf erfüllen können, wenn er seine Wissenschaften nicht auf die Setzkunst und den wirklichen Vortrag anzuwenden weiß, als der Komponist und Ausführer ersprießliche Fortschritte ohne hinlängliche theoretische Kenntnisse machen werden. Jedoch wird vorzüglich zu dem Lehrer der Musik erfordert, daß er vernünftig, richtig und ordentlich denken, die in die Musik mittelbar oder unmittelbar einschlagende Wissenschaften verstehen und seine Kenntnisse andern deutlich, gründlich und mit Anwendung vortragen könne, und daß er mithin ein Gelehrter sey. Er unterrichtet entweder durch mündlichen Vortrag oder durch Schriften. Der mündliche Vortrag wird aber am zuverläßigsten eingerichtet werden, wenn dabey ein ordentliches Lehrbuch als ein Leitfaden zum Grunde geleget wird. Die Eigenschaften eines guten Lehrbuchs bestehen darinne,

1) daß

1) daß richtige Begriffe der vorzutragenden Wahrheiten gebildet, und aus diesen die Lehrsätze und Regeln richtig gefolgert werden; 2) daß die Wahrheiten in guter Ordnung und im natürlichen Zusammenhange vorgetragen, die allgemeinen vorausgesetzt, und die besondern daraus abgeleitet werden; 3) daß es kurz sey und dem Schüler leicht übersehlig gemacht werden könne. Betrachtet man nun die Menge der vorhandenen musikalischen Schriften, so beschäftigen sich die meisten nur mit einzelnen Theilen der Musik, als mit dem Generalbaß, mit der Komposition, mit der Singekunst, mit dem Vortrage auf einigen musikalischen Instrumenten, mit der Temperatur ꝛc. und von diesen sind nur die wenigsten zu einem ordentlichen und zusammenhängenden Vortrage bey dem mündlichen Unterrichte geschickt, unter welchen sonderlich die Schriften eines C. P. E. Bachs, Kirnbergers und Hillers den vorzüglichsten Platz verdienen. In den meisten übrigen finden wir so viele unnütze Ausschweifungen, Streitigkeiten,

tigkeiten, die öfters mit vieler Erbitterung und Anzüglichkeiten geführet worden, Mangel an guter Ordnung, und leeres Geschwätz, daß der Lehrbegierige oft verschiedene Bogen durchblättern muß, ehe er für seine Wißbegierde etwas ersprießliches findet. Einen zusammenhängenden theoretischen Unterricht von der ganzen Musik, der zugleich als ein Lehrbuch zu einem mündlichen Lehrvortrage dienen könnte, haben wir noch gar nicht. M. Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit enthält wenig Theorie, sondern meistens nur musikalische Litteratur, und ist in diesem letztern Betracht ein schätzbares Buch, das werth ist, von einem Hiller mit ansehnlichen Bereicherungen aus der jetzigen musikalischen Epoche wieder herausgegeben zu werden, aber als Lehrbuch nicht brauchbar. Walthers musikalisches Lexicon und das kurzgefaßte musikalische Lexicon können ihrer übrigen Vorzüge ungeachtet ebenfalls als Lehrbücher gar nicht dienen. Selbst nurgedachter M. Adlung gestehet in der nur oben

ange-

angeführten Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit Kap. 1. §. 34. S. 124. ein, daß ein dergleichen System der Musik nicht vorhanden sey. Und eben der Mangel eines auf richtige Begriffe und Grundsätze gebaueten Systems hat es gemacht, daß unsere Theoretiker sich bey unnöthigen Dingen, die auf das wesentliche der Musik keinen sonderlichen Einfluß haben, weitläuftig aufgehalten haben, darüber mit einander in manche bittere Streitigkeit gerathen sind, viele musikalische Sätze aus ganz unrichtigen Quellen hergeleitet und beurtheilet, und dabey den wahren Zweck der Musik ganz außer Acht gelassen haben. Daher dem Musikschüler dieses Studium ungemein schwer und sauer gemacht, und derselbe durch eine Menge unter einander geworfener praktischer Bemerkungen, die zu behalten ein ungeheures Gedächtniß erfordern, und davon die Anwendung ihm noch schwerer fällt, aufgehalten oder gar abgeschrecket wird. Da hingegen das Studium der Musik durch einen ordentlichen zusammenhängenden Lehr-

vortrag

vortrag ungemein gewinnen wird, und will ich der Kürze wegen nur folgender Vortheile erwähnen, daß man erstlich dadurch in Stand gesetzt wird, die aus richtigen Begriffen und Grundsätzen hergeleiteten Lehrsätze und Regeln leichter einzusehen und zu behalten, auch die Anwendung derselben auf die vorkommenden Fälle und praktische Uebungen zu machen. Und da bey deutlicher Erkenntniß einer Sache die Zweifel verschwinden, so werden dadurch viele musikalische Streitigkeiten wegfallen und Gewißheit an deren Stelle treten; oder man wird wenigstens manche theoretische Kleinigkeiten nicht für so wichtig ansehen, als ob das Wohl der ganzen Musik darauf beruhete. Der Komponist wird seine gute musikalische Gedanken, auf richtige Grundsätze gestützt, mit Zuverläßigkeit niederschreiben, und der Regel mit Vernunft folgen, davon er den Grund einsieht. Der Sänger und Instrumentist wird den Zweck seines Vortrags vor sich sehen, und ihn der Absicht des Komponisten gemäß zu erreichen suchen. Den

Musik-

Musikschüler wird Deutlichkeit und Ordnung ermuntern, keine Schwierigkeit zu scheuen, auf dem vor ihm liegenden gebahnten Wege dem vorgesteckten Ziele immer näher zu kommen. Es werden auch mehrere Gelehrte die Musik ihrer Betrachtung werth achten, und sie wird auch dadurch mit andern Wissenschaften genauer verbunden werden.

Diese und noch andere Vortheile für das Studium der Musik hat man bereits verschiedentlich eingesehen, und es wurde vor einigen Jahren in gelehrten Nachrichten gemeldet, daß der Herr Kapellmeister Vogler zu Mannheim, auf Befehl des Durchlauchtigsten Herrn Churfürsten zu Pfalz-Bayern, über die Musik ordentliche Vorlesungen hielte. Die Beschaffenheit seines Unterrichts und seiner Lehrart ist mir aber zur Zeit noch nicht bekannt worden. Und es ist nicht zu zweifeln, daß es nicht noch mehr dergleichen würdige Männer geben sollte, unter deren Wahrheitsforschenden Blicken die Musik zu einem fruchtbaren Zweige

der Gelehrsamkeit hervorwachsen wird, wie es denn auch nicht an Großen und Edeln fehlen wird, die durch ihren wohlthätigen Einfluß dieses Wachsthum befördern werden.

Da die Musik von meiner frühen Jugend an eine Lieblingsbeschäftigung für mich gewesen, und ich, des in meiner Jugend erhaltenen sehr schlechten Unterrichts ungeachtet, durch zeitige öftere Uebung, durch vielfältig ertheilten Unterricht, durch Lesung musikalischer Bücher, durch lehrreiche Unterhaltung mit denkenden musikalischen Freunden und durch das Studium der Philosophie nach und nach dahin gekommen war, gründlich über die Musik nachzudenken, so bemerkte ich bald den Mangel eines zusammenhängenden musikalischen Lehrbegriffs. Um mir diesen Mangel zu ersetzen, griff ich zu dem Mittel, welches ich mit gutem Vortheil auch bey andern Wissenschaften angewendet habe, nemlich ich bildete mir einen eigenen Lehrbegriff der Musik, welchen ich hernach mit andern Theorien ver-

glichen,

glichen, auf musikalische Arbeiten angewendet, bey dem Unterricht mit angebracht, und mich dadurch immer besser zu gründen Bedacht genommen habe. Ich fand bey der Unterweisung, daß meine Lehrart meinen Schülern nicht nur faßlich und leicht, sondern auch anwendbar vorkam, und fiel also darauf diesen meinen Lehrbegriff zu Papier zu bringen, welchen Aufsatz ich verschiedenen Freunden, die meinen Unterricht genoßen, mittheilte, und von diesen vielfältig ermuntert wurde, ihn zum Druck zu befördern. Allein theils Schüchternheit vor den Augen eines erleuchteten Publikums vielleicht nicht würdig genug zu erscheinen, theils meine juristischen Geschäffte hielten mich noch lange ab, solches Verlangen meiner Freunde zu befriedigen, bis ich endlich durch die Vorstellung, daß vielleicht durch ein zu ordentlichen musikalischen Vorlesungen bequemes Lehrbuch die Musik auf Schulen mehr in Aufnahme gebracht werden dürfte, diesem Anhalten nachgab, und die mir von meinen andern Geschäfften

übrig bleibenden wenigen Nebenstunden dazu anwendete, einen Theil desselben, welcher sonderlich Anfängern der interessanteste ist, zu bearbeiten und so einzurichten, daß er als ein Versuch eines musikalischen Lehrbuchs vor dem Publikum erscheinen könne.

Es ist dieser Lehrbegriff nicht für die ganz ersten Anfänger in der Musik geschrieben, sondern theils für solche Leser, die schon nach einiger erlangten Fertigkeit im Singen und Vortrag auf musikalischen Instrumenten nach einem weitern Unterricht sich umsehen, und zur Uebersicht des Ganzen; theils für Lehrer der Musik zu einem Leitfaden, nach welchem sie ihre eigene praktische Bemerkungen ihren Schülern vortragen können. Den erstern kann jedoch nach den darinnen enthaltenen Begriffen so viel Theorie daraus erkläret werden, als sie zu jeder Lection nöthig haben. Denenjenigen aber, die schon weitere Fortschritte gemacht haben, kann der ganze Lehrbegriff nach der Ordnung erkläret, mit

Beyspielen erläutert, und mancherley praktische Uebungen, wozu darinnen Gelegenheit gegeben worden, angestellet werden. Ich habe mich derowegen einer kurzen, jedoch deutlichen und von allen nicht unmittelbar zur Sache gehörigen Ausschweifungen entfernten Schreibart bedienet, mit jedesmaliger Beziehung auf diejenigen Begriffe oder Sätze, aus welchen die vorkommenden Lehrsätze erkannt und gefolgert worden sind. Eben dieser beliebten Kürze wegen sind auch die Beyspiele ganz sparsam beygefüget, welche der verständige Leser leicht selbst hinzudenken, der Musiklehrer aber seinen Schülern vorschreiben kann. Die Kunstwörter sind nicht nur deutsch, sondern auch in der lateinischen, italiänischen und andern Sprachen, wo sie vorkommen, angeführet, und das vollständige Register kann zugleich statt eines kleinen musikalischen Wörterbuchs dienen.

Damit auch der geneigte Leser einen Begriff von dem ganzen Plan eines zu entwer-

fenden musikalischen Systems bekommen möge, so habe ich in der Einleitung zu diesem Versuche die erste Anlage dazu vorgezeichnet, und zugleich einen kurzen Abriß von dem Wege entworfen, auf welchem der Musikstudirende nach und nach zum Ziel gelangen kann.

Wird übrigens dieser Versuch den gewünschten Beyfall finden, so werde ich mich freuen, in diesem Fache etwas Nützliches geleistet zu haben, und fortfahren an dem Bau des Ganzen nach meinen Umständen zu arbeiten. Sollte aber diese meine Bemühung für überflüßig geachtet, oder von den Verständigen verworfen werden; so werde ich mich ganz sachte wieder in meinen bisherigen Wirkungskreis zurückziehen, und ferner in demselben so viel Gutes zu wirken suchen, als nach meinen Kräften möglich ist.

Kurzer Abriß des Inhalts.

Einleitung. S. 1.

Abhandlung.

A. der praktischen Musik lehrender Theil. S. 17

I. von den musikalischen Zeichen, erste Abtheilung,

a) überhaupt, erster Abschnitt, S. 19

b) besonders, zweyter Abschnitt,

1) von den Zeichen, durch welche die Töne selbst bestimmet werden, erstes Kapitel, S. 21

2) von den Zeichen, welche zur Verbindung der Töne gehören, zweytes Kapitel, S. 34

3) von den Zeichen, welche die Art ausdrücken, wie die Töne vorzutragen sind, drittes Kapitel, S. 42

II. von der Melodie, zwote Abtheilung,

a) überhaupt, erster Abschnitt, S. 46

b) besonders, zweyter Abschnitt, S. 56

III. von der Harmonie, dritte Abtheilung,

a) überhaupt und von ihrem Ursprunge, erster Abschnitt, S. 69

b) besonders, zweyter Abschnitt,

1) von den Accorden, erstes Kapitel,

α) überhaupt, und besonders von den Grundaccorden, erste Abhandlung, S. 73

β) von den Nebenaccorden, 2te Abhandlung, S. 80

2) vom Sitze und Verbindung der Accorde, zweytes Kapitel, S. 95

IV. von der Verbindung der Melodie mit der Harmonie, vierte Abtheilung, S. 113

B. Der

B. Der praktischen Musik ausübender Theil, S. 125
I. vom Generalbasse, erste Abtheilung,
a) überhaupt, erster Abschnitt,
1) Erklärung und Ursprung des Generalbasses, erstes Kapitel, S. 127
2) von den nöthigen Eigenschaften eines Generalbassisten, zweytes Kapitel, S. 129
3) von den Instrumenten, auf welchen der Generalbaß vorgetragen wird, drittes Kapitel, S. 131
b) Anweisung zum Generalbaß selbst, zweyter Abschnitt,
1) allgemeine Generalbaßregeln, erstes Kapitel, S. 138
2) vom Generalbasse mit Ziffern, zweytes Kapitel, S. 142
3) vom Generalbasse ohne Ziffern, drittes Kapitel, S. 146
c) von dem Gebrauche und der Absicht des Generalbasses, dritter Abschnitt,
1) vom Generalbaßspielen zur Uebung, erstes Kapitel, S. 150
2) vom Generalbaßspielen zur Begleitung, zweytes Kapitel, S. 151
Anhang, Anleitung, wie man zu einer Melodie einen Baß setzen soll, S. 159

Ein-

Einleitung.

§. 1.

Das Wort Musik ist eigentlich ein griechisch Wort und hat seinen Namen von dem Worte μȣσα, welches den Namen jener neun Göttinnen anzeigt, die den schönen Wissenschaften vorgesetzt waren, und den Apollo zu ihren Vorsteher hatten. Sonst heißet dieses Wort auch so viel als Cantus, ein Gesang.

§. 2.

Mit dem Worte Musik verbindet man mancherley Begriffe. Der Physiker und Mathematiker nennet die Lehre vom Schalle und Tone Musik. Man benennet mit diesem Namen eine ausgearbeitete Tonverbindung, und die Ausübung und der Vortrag derselbigen wird ebenfalls Musik genennet.

§. 3.

Wir verstehen allhier unter dem Worte Musik die Wissenschaft von den Tönen und ihrer Verbindung. Daher wird sie auch in diesem Verstande im Deutschen mit dem Namen der Tonkunst beleget.

§. 4.

Unsere Erkenntniß von einer Sache ist entweder so beschaffen, daß man zugleich den Grund angeben kann, warum die Sache so und nicht anders ist, oder sie ist nicht so beschaffen. Im ersten Falle

heißt unsere Erkenntniß Wissenschaft; im andern Falle aber ist es nur eine historische Erkenntniß.

§. 5.

Die Musik hat ihren Grund in dem Gehöre, und erhält also ihre ersten Gedanken und Begriffe, wie alle andere Wissenschaften, aus der Empfindung. Aus den daher entstandenen richtig gebildeten Begriffen werden Grundsätze und Regeln gemacht, nach welchen alle in derselben vorkommende Tonverbindungen mit Zuziehung des Gehörs geprüfet werden. Es ist also nicht nur möglich, sondern auch thunlich und sehr nützlich, daß man die Musik als eine Wissenschaft erlerne.

§. 6.

Sie gehöret aber mit zu den schönen Wissenschaften, welche zum Vergnügen der Menschen abzwecken, und stehet mit ihren Schwestern, der Redekunst, Dichtkunst, Tanzkunst, Mahler- und Bildhauerkunst in der genauesten Verbindung. Sie müssen sämtlich die Natur nachahmen, und bieten einander zu dieser Absicht die Hände.

§. 7.

Die Musik betrachtet entweder die Beschaffenheit der Töne, ihren Ursprung, Gröse und Hervorbringung, oder sie lehret uns, wie wir die Töne geschickt mit einander verbinden und dem Gehöre vortragen sollen. Im ersten Falle heißt sie die **theoretische**, im andern aber die **practische Musik**.

§. 8.

Wenn die theoretische Musik den Ursprung der Töne und die Ursachen untersucht, durch welche diesel-

dieselben hervorgebracht werden, so hohlt sie die Gründe dazu aus der Naturlehre her, und dieses ist der physikalische Theil der Musik.

§. 9.

Wenn man die Gröse der Töne und ihre Verhältnisse gegen einander untersuchet, so behandelt man die mathematische Musik, und man braucht zur Bestimmung derselbigen die Arithmetik und Geometrie. Suchet man die Töne in mehrere Gleichheit gegen einander zu bringen, als sie uns ihre natürlichen Verhältnisse angeben, so wird solches die Temperatur genennet.

§. 10.

Die Töne werden entweder durch die menschliche Stimme hervorgebracht, oder auf dazu verfertigten Werkzeugen vorgetragen. Zur Untersuchung der erstern wird die Kenntniß der menschlichen Kehle, der Brust und der Lunge, und also ein Theil der Zergliederungskunst erfordert, wie denn auch die Arzneykunst die Regeln der Diätetik angiebt, nach welchen die menschliche Stimme in ihrer Vollkommenheit erhalten wird. Hingegen erfordert die Erfindung, Verfertigung und Erhaltung geschickter Werkzeuge, auf welchen die Töne vorgetragen werden können, auser den obengenannten und noch andern Theilen der Mathematik, hauptsächlich die Kenntniß der Mechanik und der Baukunst.

§. 11.

Die praktische Musik (§. 7.) wird wieder abgetheilet in den lehrenden und ausübenden Theil.

Jener beschäftiget sich zuerst mit den musikalischen Zeichen. Um die Töne zu bestimmen und sie von einander zu unterscheiden, giebt man denenselben verschiedene Benennungen und drücket selbige durch Zeichen aus, und daher entstehet **die Lehre von den musikalischen Zeichen** (musica signatoria).

§. 12.

Der lehrende Theil der praktischen Musik betrachtet ferner die Töne in ihrer Verbindung mit einander, und siehet entweder auf ihre Verbindung, wie sie sich nach einander hören lassen, oder wie sie zugleich erklingen. Dieses ist die **Lehre von der Harmonie**, jenes aber die **Melodie**.

§. 13.

Der ausübende Theil der praktischen Musik (§. 11.) zeiget, wie man eine wohlklingende Verbindung der Töne erfinden und dem Gehöre geschickt vortragen soll, und theilet sich also nach diesem Begriffe selbst in die **Erfindung** und in den **Vortrag** ein.

§. 14.

Bey der Erfindung wohlklingender Verbindung der Töne werden uns entweder Töne gegeben, zu welchen wir die dazu gehörige Harmonie finden sollen, oder wir sollen ganz neue Verbindungen der Töne erfinden. Im erstern Falle entstehet der **Generalbaß**.

§. 15.

Tragen wir im andern Falle die ganz neuerfundenen Verbindungen der Töne sogleich auf einem Instrumente vor, so nennet man solches Fantasie;

tasie; drückt man sie aber auf dem Papiere durch musicalische Zeichen aus, so heißt es die Composition oder musikalische Setzkunst.

§. 16.

Sehen wir auf den wirklichen Vortrag der Musik, so bedienen wir uns zur Hervorbringung der Töne der menschlichen Stimme, oder gewisser Werkzeuge, auf welchen die Töne hervorgebracht werden können (§. 10.). Im erstern Falle nennet man es die Vocal- oder Singemusik, im andern Falle aber die Instrumentalmusik. Werden Singstimme und Instrumente mit einander verbunden, so entstehet daraus die vermischte Musik.

§. 17.

Man kann mit dem Singen die Sprache oder Rede verbinden, man kann aber auch ohne diese singen. Die letztere Art wird von den Italiänern das Solfeggiren genennet, die erstere aber macht die poetische Musik aus.

§. 18.

Die Singemusik wird ferner eingetheilt in die Choral- und Figuralmusik. Wenn wir die Töne nach einem gewissen Zeitmaas bestimmen, so nennet man solches Zeitmaas den Tact. Läßt man nun die Töne willkührlich langsam auf einander folgen, ohne auf den Tact zu sehen, so nennet man solches die Choralmusik; beobachtet man aber dabey den Tact, so heiset es Figuralmusik.

Anmerkung: Die Choralmusik wird hauptsächlich bey dem Gottesdienste gebraucht, weil wegen ihrer Einfalt ein jedes auch in der Musik unerfahr-

nes Gemeindeglied daran Theil nehmen und mit singen kann.

§. 19.

Die Musik findet durch das Gehör den Eingang in unsere Seele, und bemächtiget sich unserer Empfindungen; sie beherrschet unsere Leidenschaften, und ist im Stande denenselben und unsern Handlungen eine bestimmte Richtung zu geben. Deswegen ist dieselbige auch fast zu allen Zeiten als ein wesentliches Stück des Gottesdienstes angesehen worden, weil durch dieselbe das Herz zur Andacht gegen Gott ermuntert werden kann. Eben so hat man sie auch fast bey allen Völkern als ein Mittel angesehen im Kriege den Muth der Soldaten anzufeuern und sie zu tapfern Thaten zu ermuntern. Gleichwie aber die Leidenschaften und Handlungen der Menschen unterschieden sind, und einerley Ursache nicht allezeit verschiedene Wirkungen hervorbringen kann; so ist leicht zu begreifen, daß die Musik nach der dadurch zuerreichenden Absicht eingerichtet werden, und z. B. bey dem Gottesdienste ganz anders beschaffen seyn müsse, als wenn ein Heer Streiter dadurch zu kaltblütiger Verachtung des nahen Todes und zu tapfern Thaten angefeuert werden soll.

§. 20.

Aus dieser Verschiedenheit der Absichten, welche durch die Musik erreichet werden sollen, entstehen also auch verschiedene Arten der Musik. Da diese Absicht gar mancherley ist, so wollen wir nur die vornehmsten Arten der Musik, in wie ferne sie sich nach der

der Absicht unterscheidet, allhier erwähnen. Diejenige Musik, die bey dem öffentlichen Gottesdienste das Herz zu Gott erheben, heilige Gedanken erwecken und zur Andacht ermuntern soll, heißet die Kirchenmusik und die Art ihres Vortrags der Kirchenstil.

§. 21.

Wie die Musik, so bemühen sich auch die übrigen schönen Künste und Wissenschaften Eingang in unsere Empfindungen zu gewinnen und den Leidenschaften eine bestimmte Richtung zu geben. Ihr Grundsatz ist also die Natur des Gegenstandes nachzuahmen, den sie unsern Leidenschaften interessant machen wollen. Ob sie nun schon einzeln solches zu bewirken im Stande sind, so wird doch der Eindruck auf unsere Sinnlichkeit leichter und stärker seyn, wenn sie ihre Bemühungen zu einem Endzweck mit einander vereinigen.

§. 22.

Man hat von jeher die Geschichte als ein wirksames Mittel, entweder Leidenschaften zu erregen, oder das Herz und die Sitten der Menschen zu bessern angesehen. Der menschliche Witz hat zu dem Ende Mittel erfunden, vergangene oder auch erdichtete Begebenheiten durch eine Täuschung der Sinne als gegenwärtig vorzustellen. Diese Erfindung gab der Schaubühne ihr Daseyn. Zu solcher Täuschung der Sinne müssen Verkleidung, Redekunst, Dichtkunst, Musik, Tanzkunst, Mahler- und Bildhauerkunst das ihrige beytragen. Sind die auf diese Weise vorgestellten Begebenheiten oder die Schauspiele dahin gerichtet, daß sie traurige

Leidenschaften erregen sollen, so heißen sie Tragödien oder Trauerspiele; zwecken sie aber dahin ab, sanfte und angenehme Leidenschaften zu erwecken, oder sittliche Fehler lächerlich zu machen, so nennet man sie Comödien oder Lustspiele. Die bey den Schauspielen angewendete Musik heißet die **theatralische Musik**, und die Art selbige zweckmäsig vorzutragen, **der theatralische Stil.**

§. 23.

Die Musik wird bey den Schauspielen entweder blos zur Vorbereitung und Ausfüllung gebraucht, oder selbst als ein wesentliches Stück dabey angewendet. Im letztern Falle werden die vorgestellten Begebenheiten entweder durch den Gesang, oder blos durch den Tanz und die Geberden der agirenden Personen ausgedrückt. Das letztere heisset die **Pantomime**; das erstere aber die **Oper**, welche nach der Absicht in die komische und tragische Oper (§. 22), nach der Erhabenheit des vorgestellten Gegenstandes, in die hohe und niedere Oper eingetheilet wird.

§. 24.

Sowohl die Musik, welche grose Herren zu ihrem Vergnügen unterhalten, als auch diejenige, welche eine Gesellschaft musikalischer Freunde zur Uebung und zu ihrer eigenen Ergetzung mit einander halten, wird unter dem Namen der **Cammermusik** begriffen. Ihre Art des Vortrags, welche **der Cammerstil** genennet wird, hat keinen besondern Endzweck als die Uebung und Gemüthsergetzung.

§. 25.

§. 25.

Die Erzählung von dem ersten Ursprunge der Musik, von ihrem Wachsthum oder Abnehmen, von ihren Schicksalen, von ihrem Zustande unter den verschiedenen Völkerschaften des Erdbodens, von denen Personen, welche sich darinne sonderlich hervorgethan, oder zu deren Verbesserung beygetragen haben, macht die Geschichte der Musik aus.

§. 26.

Der weise und gütige Schöpfer hat den Keim zu allen Künsten und Wissenschaften in die Natur des Menschen gelegt. Die Seelenkräfte und die Gliedmasen des Leibes vereinigen sich ihn immermehr auszubilden, wenn nur durch äußerliche Umstände dieser Ausbildung keine Hinderniße gesetzet werden. Jedoch ist oft die natürliche Anlage sowohl, als die Neigung zu einem gewissen Fache der Kenntnisse und Geschicklichkeiten ohngleich stärker als zu andern, und öfters windet sich ein Genie durch alle Hindernisse bis zu seiner Bestimmung hindurch. Dieses findet auch sonderlich bey der Musik statt, und fast zu keiner Wissenschaft oder Kunst ist die Anlage und der natürliche Hang so allgemein als zur Musik. Die meisten Menschen haben eine Empfindung des Schönen und eine Stimme, welche durch andere Werkzeuge nachzuahmen die Künstler noch bis jetzt sich vergeblich bemühet haben. Die natürliche Folge der Töne, die in der Musik das diatonische Klanggeschlecht genennet wird, wissen die meisten Menschen im Singen zu treffen, ohne Anleitung erhalten zu haben.

Kinder wissen zum öftern mit ihrer Stimme oder durch pfeifen mit dem Munde neue und unerwartete Melodien hervorzubringen, welche oft der Ausführung eines geschickten Tonkünstlers nicht unwürdig wären. Ja wie oft haben unerfahrne, ja wohl gar blinde ohne die geringste Anweisung auf musikalischen Instrumenten eine ziemliche Fertigkeit erlangt. Alles dieses sind klare Beweise, daß der Trieb zur Musik dem Menschen anerschaffen sey, den man, wenn er sich vorzüglich äußert, auszubilden und vollkommener zu machen nach der Moral verbunden ist.

§. 27.

Aber daraus, daß bey denen meisten Menschen eine Anlage zur Musik gefunden wird, folgere ich nicht, daß die meisten Menschen mit Zurücksetzung anderer zur menschlichen Nothdurft erforderlichen Bestimmungen sich nur der Tonkunst widmen sollen. Denn es werden außer der blosen natürlichen Fähigkeit noch besondere Eigenschaften des Gemüths dazu erfordert, ohne welche man es nicht zu dem erforderlichen Grade der Geschicklichkeit bringen wird. Zudem würde durch Vernachläßigung der Bedürfnisse der Menschen für ihre Vergnügungen schlecht gesorget werden. Inzwischen können doch die meisten Menschen sich in den Stand setzen, daß sie die Musik mit Geschmack und Empfindung hören oder auch selbst durch Gesang oder den Gebrauch eines musikalischen Instruments daran Theil nehmen können. Und wer auch dieses nicht kann, der öffne sein Gemüth ihren sanften Eindrücken und werde Verehrer, werde wenigstens nicht Feind der Musik.

§. 28.

Wer sich aber vorzüglich auf die Musik legen und es darinne zu einiger Vollkommenheit bringen will, der muß

I. gute natürliche Talente dazu haben; dazu gehören außer den vorerwähnten allgemeinen Eigenschaften ein lebhaftes und dabey gesetztes Temperament, denn flüchtige und allzuveränderliche Gemüther werden es selten weit in der Musik bringen; ferner eine starke und feurige Einbildungskraft und ein lebhafter Witz, ein gutes Gedächtniß, eine gesunde Beurtheilungskraft, und dabey ein edles und empfindsames Herz. Nicht weniger sind ein ruhiges und sowohl von Kummer als allzu ernsthaften und mühsamen Geschäften befreyetes Gemüth und ein gesunder und mit brauchbaren Gliedmasen begabter Leib nothwendige Eigenschaften eines Musikus.

§. 29.

II. Alsdenn wird ferner erfordert ein ordentlicher, gründlicher und deutlicher Unterricht. Der Meister, der in der Musik unterrichten will, muß selbst vorzügliche Geschicklichkeit darinne besitzen, vernünftig und ordentlich denken, ein leutseliges und geduldiges Betragen äußern, und ein ehrlicher und von Eigennutz befreyeter Mann seyn. Vor den praktischen Uebungen muß eine der Fähigkeit des Schülers angemessene Theorie vorhergehen, und die Uebungen selbst müssen so geordnet werden, daß immer von den leichtern zum schwerern fortgegangen wird.

§. 30.

III. Dabey ist eine beständige Uebung und ein unermüdeter Fleiß zur Erlernung der Musik erforderlich. Keine Schwierigkeit muß im Stande seyn den Schüler abzuschrecken, er muß Muth genug haben, sie zu überwinden. Wer Instrumente erlernet, muß darauf bedacht seyn, sich selbige selbst gut, vollständig und dauerhaft anzuschaffen und sie im guten Stande zu erhalten. Einen Vorrath von guten, nützlichen und unterhaltenden musikalischen Stücken muß man sich ebenfalls anzuschaffen suchen, und, was man gedruckt haben kann, nicht leicht abschreiben, damit man durch allzuhäufiges Notenschreiben seine Gesundheit und sein Gesichte nicht zusetze und sich selbst die nöthige Zeit zur Uebung nicht entziehe.

§. 31.

IV. Ein gutes musikalisches Gehör, als eine nöthige Eigenschaft eines Musikus, bestehet darinne, daß man nicht nur einzelne Töne, die man höret, nach ihrer Reinigkeit und übrigen Eigenschaften so gleich zu beurtheilen, oder sie einige Zeit zu behalten im Stande sey, sondern auch sowohl das Gute als das Fehlerhafte bey den Verbindungen der Töne in der Harmonie oder in der Melodie, sobald man sie höret, bemerken könne. Diese Fähigkeit muß nach und nach durch öftere Uebung und Anstrengung des Beobachtungsgeistes immer mehr gestärket werden.

§. 32.

Besonders hat derjenige, der sich in der Musik geschickt machen will, sein Studiren folgendergestalt einzurichten: Zuerst suche er das Singen zu erlernen,

1) da-

1) damit er, wenn er natürliche Talente dazu hat, dieselben gehörig benutze.
2) weil das Singen das leichteste Mittel ist, sich die musikalischen Zeichen, oder das Notenlesen recht geläufig zu machen.
3) um desto leichter die Töne sich einzuprägen, und wenn er ja keine Anlage zum Sänger hat, in Gedanken singen oder musikalisch denken zu können, welches sonderlich bey der Fantasie und Composition nöthig ist.
4) um den Gebrauch und Vortrag der Instrumente, die er erlernet, dem Gesange, d. i. der Natur gemäs einzurichten.

§. 33.

Sodann ist die Erlernung des Claviers nöthig, auf welchem man es zu einer ziemlichen Fertigkeit zu bringen, und nicht nur schwere Handsachen gut vorzutragen, sondern auch den Generalbaß zu spielen bemühet seyn muß;

1) indem man sich dadurch nach und nach gewöhnt mehrere Linien zu übersehen und die Partitur zu studiren.
2) die Verbindung der Melodie mit der Harmonie sich gut bekannt zu machen geschickt wird, und
3) die Eigenschaften einer guten Begleitung der Melodie erlernet.

§. 34.

Hierauf erwähle er ein oder etliche musikalische Instrumente, zu welchen er hauptsächlich Lust und Neigung hat, und auf welchen ers zu einer vorzüglichen Fertigkeit zu bringen sich getrauet, aber

nicht zu viele oder einander entgegen gesetzte, indem ers sonst schwerlich auf jedem derselben zur Vollkommenheit bringen wird. Jedoch ist nöthig, daß man sich die Natur und Eigenschaften der übrigen Instrumente bekannt mache, damit man als Componist von denenselben nicht unmögliche oder doch höchstbeschwerliche Sachen fordere.

§. 35.

Er bemühe sich dabey eine richtige und ordentliche Kenntniß von der Musik, ihren theoretischen und praktischen Theil zu erlangen, um selbige so wohl in ihrem ganzen Umfange, als auch sonderlich in Absicht auf sein eignes Fach zu kennen.

§. 36.

Demnächst studire er die Arbeiten groser und berühmter Meister und zwar bey vielstimmigen Sachen in der Partitur, spüre den harmonischen Wendungen nach, wende seine Aufmerksamkeit auf die Melodie, Ausführung eines Hauptsatzes, Abtheilungen derselben, und bey Singemusiken ihre Verbindung mit dem Texte, und dessen Ausdruck durch die Musik. Durch diese und dergleichen Bemühungen wird man nicht nur eine Musik gründlich beurtheilen lernen, und seinen eigenen Geschmack nach guten Mustern bilden, sondern man wird sich auch selbst Regeln abziehen, die man bey eigenen Ausarbeitungen in Anwendung bringen kann.

§. 37.

Dabey wende er auch Fleiß auf die Composition, und lasse seine ersten Ausarbeitungen darinnen durch seinen Lehrmeister oder sonst einen verständi-

ständigen Mann beurtheilen und verbessern. Nicht weniger ist nöthig, daß man sich im Fantasiren oder Vortrag seiner eigenen musikalischen Gedanken aus dem Stegreif übe.

§. 38.

Der deutschen Sprache muß er vollkommen mächtig zu werden suchen, und sonderlich das Sylbenmaas und Metrum, oder die Abtheilung der Verse in ihre Füße und deren Verschiedenheit erlernen. Von andern Sprachen ist ihm sonderlich die Erlernung der Lateinischen und Italiänischen Sprache nöthig.

§. 39.

Redekunst und Dichtkunst sind mit der Tonkunst zu genau verwandt, als daß einer, der die Musik ernstlich studiren will, damit unbekannt bleiben sollte. Sie arbeiten sämmtlich zu einem gemeinschaftlichen Endzweck, unserer Empfindungen sich zu bemeistern, und unsern Leidenschaften eine bestimmte Richtung zu geben.

§. 40.

Die Sittenlehre ist dem Tonkünstler ebenfalls nothwendig, theils um sich selbst moralisch zu bilden, theils aber und hauptsächlich um die verschiedenen Temperamente und Neigungen der Menschen, nicht weniger ihre Leidenschaften kennen, und die Art, wie sie entstehen und wieder zur Ruhe gebracht werden können, genau einsehen zu lernen.

§. 41.

Ist nun einer mit den bisher erzählten Kenntnißen und Geschicklichkeiten ausgerüstet; so wird

er mit guten Nutzen reisen, um wenigstens einige gute Capellen oder berühmte Concerts zu besuchen, einige geschickte Virtuosen kennen zu lernen, sie zu hören und ihren guten Vortrag zu studiren, damit er seinen eigenen Geschmack nach den besten Mustern bilden könne. Uebrigens sind die Reisen nach Italien, zumal für diejenigen, so die Kosten nicht daran zu wenden haben, heut zu Tage entbehrlich.

§. 42.

Hat es nun der junge Tonkünstler dahin gebracht, daß er in der Musik etwas vorzügliches leisten kann; so suche er seine Geschicklichkeit zu zeigen, und lasse sich vor dem Kenner hören. Er sey aber dabey bescheiden und verachte andere nicht, indem hinterm Berge auch Leute wohnen und man leicht seinen Meister finden kann. Noch weniger gerathe er etwa durch eingeerndtete Lobsprüche verblendet auf die thörigte Meinung, als ob er vollkommen sey und weiter nichts zu lernen brauche; indem er sonst dadurch verrathen wird, daß er noch weit vom Ziele entfernet sey.

Der

Der praktischen Musik lehrender Theil.

Der praktischen Musik lehrender Theil.

Erste Abtheilung.
Von den musikalischen Zeichen.

Erster Abschnitt.
Von den musikalischen Zeichen überhaupt.

§. 1.

Um von der Musik gehörigen Gebrauch machen zu können, ist es nöthig, die Töne und ihre Verbindung durch schickliche Zeichen auszudrücken, gleichwie man in den Sprachen ebenfalls Zeichen hat, andern seine Gedanken mitzutheilen. Wir wollen deswegen die Eigenschaften vollkommener Zeichen zuerst angeben, damit darnach die Beschaffenheit der bey der Musik üblichen Zeichen geprüfet werden könne.

§. 2.

Ein vollkommnes Zeichen muß in uns leicht den Gedanken von der Sache, die es anzeigen soll, erregen. Aus diesem allgemeinen Satze fliessen nachfolgende besondere Regeln:

1) Man muß mit einem Zeichen, das vollkommen seyn soll, nicht verschiedene bezeichnete Sachen verbinden.

2) Ein vollkommnes Zeichen muß mit der bezeichneten Sache eine Aehnlichkeit haben.

3) Es muß ein vollkommnes Zeichen so einfach als möglich seyn.

4) Es muß auch ein solches Zeichen allgemein genug bekannt und angenommen werden.

§. 3.

Die Töne sind nach ihrer Höhe oder Tiefe verschieden, und nach dieser Verschiedenheit hat man sie auch verschiedentlich benennet. Von den musikalischen Zeichen und Benennungen der Hebräer, Griechen und anderer Völker des Alterthums so wohl, als neuerer Zeiten der Völker außer Europa, dermalen nicht zu gedenken, so ist bey uns und den meisten europäischen Völkern die älteste bekannte, so wie auch die jetzt gewöhnliche Benennung derselben nach den erstern Buchstaben des Alphabets, a b c d e f g h. Es hat aber im eilften Jahrhundert ein italiänischer Mönch, Namens Guido Aretinus, statt dieser Buchstaben, die sechs Sylben, ut, re, mi, fa, sol, la eingeführet, und obgleich der Gebrauch dieser Sylben, welcher die Solmisation genennt wird, wirklich vielen Schwierigkeiten und Verwirrungen bey Erlernung der Musik unterworfen ist; so hat sich doch die Solmisation in Frankreich und einigen andern Ländern noch bis jetzt erhalten, nur daß man ihrer Unvollständigkeit durch den Zusatz der Sylbe si abzuhelfen gesucht hat. Selbst in Deutschland ist sie bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts beybehalten worden.

§. 4.

Die gebräuchlichen Buchstaben hat man auf Linien gesetzt, ohne die Zwischräume mit zu rechnen, und hernach statt der Buchstaben Puncte auf den Linien gebraucht, bis vorgenannter Guido die Zahl der Linien auf fünfe gesetzt

setzt und seine Puncte auf diese fünf Linien und die dar- zwischen befindlichen Räume angebracht hat. An diesen Guidonischen Puncten brachte im dreyzehenten Jahrhun- dert Johannes Muria diejenigen Unterscheidungszeichen an, welche die Dauer der durch die Puncte angezeigten Töne bestimmen sollten.

§. 5.

Uns liegt nach unserer Absicht ob, die heut zu Tage gewöhnlichen musikalischen Zeichen vorzutragen. Diese theilen wir ein in diejenigen, welche die verschiedenen Töne selbst bezeichnen, in diejenigen, welche die Ver- bindung derselben bestimmen, und ferner in die, welche ausdrücken, wie die Töne sollen vorgetragen werden, und sollen die erstern nach den, den Alten schon bekannt gewese- nen, drey Klanggeschlechtern erkläret werden.

Zweyter Abschnitt.

Von den musikalischen Zeichen besonders.

Erstes Kapitel.

Von den Zeichen, durch welche die Töne selbst bestimmet werden.

§. 6.

Die natürlichste und dem Gesange gemäßeste Folge der Töne geschiehet, wenn nach zwey ganzen Tö- nen ein halber Ton, und nach drey ganzen Tönen wieder ein halber Ton folget. Nach diesen sieben verschiedenen Tönen folgt der achte Ton oder die Octave, welcher gleich noch einmal so geschwinde als der erste fibriret, und

mit demselben in dem nächsten und einfachsten Verhältnisse stehet. In eben diesem Verhältnisse stehen alle die nach diesem folgende Töne mit den vorhergehenden achten Tönen, und machen mit selbigen Octaven. Diese sieben nach der natürlichsten Ordnung des Gesangs auf einander folgende Töne hat man mit den Buchstaben

c d e f g a h

beleget, und fängt mit jeder Octave diese Buchstaben wieder von forne an. Man hat diese Art der Tonfolge nach der natürlichen Ordnung des Gesangs das **diatonische Klanggeschlecht** (genus diatonicum) benennet.

§. 7.

Zwischen dem tiefsten Tone eines Sängers, der am tiefsten singen kann, und zwischen dem höchsten Tone eines Sängers, der am höchsten singen kann, wird man vier volle Octaven antreffen, welche man, damit sie wegen so vielmaliger Wiederhohlung obiger sieben Buchstaben von einander unterschieden werden können, verschiedentlich benennet und bezeichnet hat. Es heißet also die tiefste Octav die große, die nächstfolgende die ungestrichene, die nach dieser kömmt, die einmal gestrichene, die oberste die zweymal gestrichene Octave. Diejenigen Töne, welche die höchste Octave übersteigen, heißen drey- viermal gestrichen, und was unter der untersten Octave vorkömmt, gehört in die Contraoctave. Man bezeichnet sie nachfolgendermasen:

dreymal gestrichen	c	d	e	f	g		
die zweymal gestrichene	c	d	e	f	g	a	h
die einmal gestrichene	c	d	e	f	g	a	h
die ungestrichene Octav	c	d	e	f	g	a	h
die große Octav	C	D	E	F	G	A	H
die Contraoctav				F	G	A	H

§. 8.

§. 8.

Die in diesen vier Octaven begriffenen Töne hat man nach der verschiedenen Höhe und Tiefe der Sänger in vier verschiedene Stimmen abgetheilt, und die tiefste Stimme den **Baß**, die folgende den **Tenor**, die nächst dieser den **Alt**, und die höchste den **Discant** genennet, und jeder einen gewissen **Umfang** (ambitum) eingeräumet. Der Umfang des Basses macht also die zwey untersten Octaven vom großen C bis $\bar{c}$ aus; der Tenor gehet vom ungestrichenen c bis ohngefähr $\bar{g}$, der Alt hebt etwa vom ungestrichenen f an, und gehet ordentlich bis $\bar{\bar{c}}$, und der Discant hat die zwey obersten Octaven von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Die Instrumente pflegen aber diese Grenzen innerhalb der vier Octaven in der Höhe und Tiefe zu überschreiten.

§. 9.

Alle diese Töne hat man mit Puncten auf der aus fünf parallelen Linien bestehenden **musikalischen Klangleiter** (scala musica) bezeichnet, und die Zwischenräume mitgerechnet. Diese Puncte nach ihren verschiedenen Gestalten werden **Noten** genennet. Um nun diese Linien und Zwischenräume bestimmt benennen zu können, hat man zu Anfange der Klangleiter einen, einen gewissen Ton bestimmenden, Buchstaben oder anderes gleichgeltendes Zeichen auf eine von den fünf Linien gesetzet, und von diesem an die übrigen Linien und Zwischenräume nach der Ordnung der oben genannten sieben Buchstaben benennet. Ein solches vorgesetztes Zeichen heißt ein **Schlüssel** (Clavis).

§. 10.

Weil aber nicht alle in den vier Octaven befindliche Töne auf die fünf Linien können gebracht werden, so hat

man mehrere solcher Schlüssel, welche nach der Höhe und Tiefe verschieden sind, und zwar sind drey solcher Schlüssel, welche nach ihrer verschiedenen Stellung verschiedene Zeichen nachstehendermasen ausmachen:

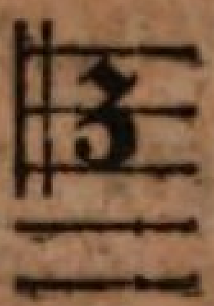
A) der C Schlüssel zeiget c̄ an, wird durch 𝄡 ausgedrückt und bedeutet

1) auf der untersten Linie das Discantzeichen,

2) auf der zwoten Linie das hohe Altzeichen,

3) auf der dritten Linie das ordentliche Altzeichen,

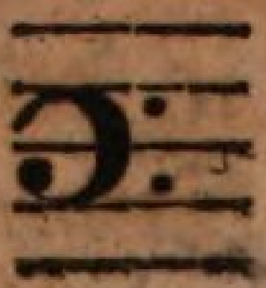
4) auf der vierten Linie das Tenorzeichen.



B) der F Schlüssel zeiget das ungestrichene f an, wird mit 𝄢 bezeichnet, und bedeutet

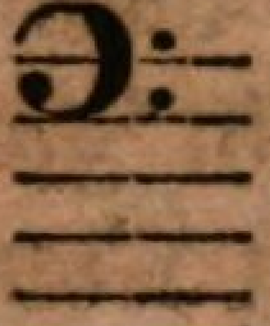
1) auf der vierten Linie das ordentliche Baßzeichen,

2) auf der dritten Linie das hohe Baßzeichen,



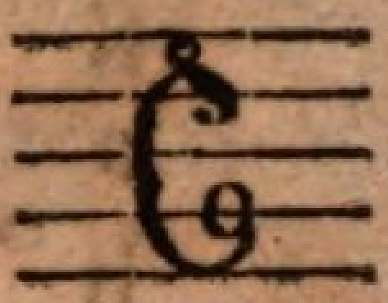
3) auf

3) auf der fünften Linie das tiefe Baßzeichen.

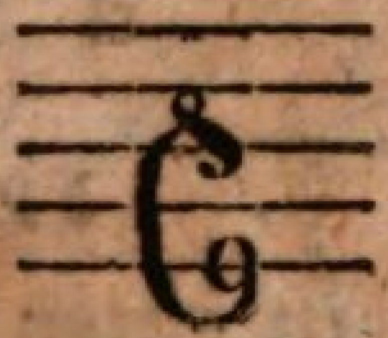


C) der G Schlüssel, der blos bey Instrumenten gebraucht wird, zeigt $\overline{g}$ an, wird durch bezeichnet und bedeutet

1) auf der zwoten Linie das deutsche Violinzeichen,



2) auf der ersten Linie das französische Violinzeichen.



Anmerkung. Was in einem bestimmten Zeichen die Tonleiter unten oder oben überschreitet, wird entweder durch oben oder unten hinzugethane kleine Linien, oder durch Abwechselung mit andern Zeichen vorgestellet.

§. 11.

Man bestimmet ferner die Töne nach ihrem Abstande von einander. Zu dem Ende leget man den untersten oder tiefsten Ton zum Grunde, zählet davon die gegebenen Töne nach der Klangleiter ab und benennet sie mit dem lateinischen Namen der Zahl, drücket sie auch folgendergestalt mit Zahlen aus:

1. Unisonus oder Prima
2. Secunda
3. Tertia
4. Quarta
5. Quinta
6. Sexta
7. Septima
8. Octava
9. Nona

weiter pflegt man gewöhnlich nicht zu zählen *). Die Bestimmung eines Tons nach seinem Abstande von seinem Grundtone wird ein Intervall genennet. Es ist also in diesem diatonischen Klanggeschlechte

von	c	d	e	f	g	a	h
Der Unisonus	c	d	e	f	g	a	h
Die Secunda	d	e	f	g	a	h	c
Die Tertia	e	f	g	a	h	c	d
Die Quarta	f	g	a	h	c	d	e
Die Quinta	g	a	h	c	d	e	f
Die Sexta	a	h	c	d	e	f	g
Die Septima	h	c	d	e	f	g	a
Die Octava	c	d	e	f	g	a	h
Die Nona	d	e	f	g	a	h	c

§. 12.

Da man ferner die in einer Octave befindlichen ganzen Töne in halbe theilen kann; so wird man also überhaupt in einer Octave zwölf halbe Töne finden, welche man meistens von den zunächst daran liegenden ganzen Tönen benennet hat. Diese zwölf halbe Töne sind in der Ordnung folgende:

c cis d dis e f fis g gis a b h

Diese Art der Tonfolge nach halben Tönen wird das **chromatische Klanggeschlecht** (genus chromaticum) genennet.

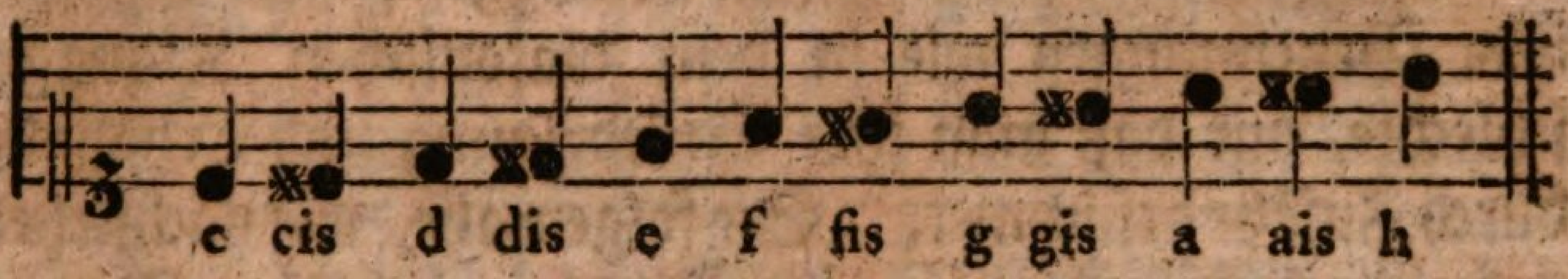
Anmerk. Diese halbe Töne werden ebnermasen nach den Octaven, in welchen sie befindlich, benennet und bezeichnet, daß man z. B. saget, das große Cis, das eingestrichene dis u. d. gl.

§. 13.

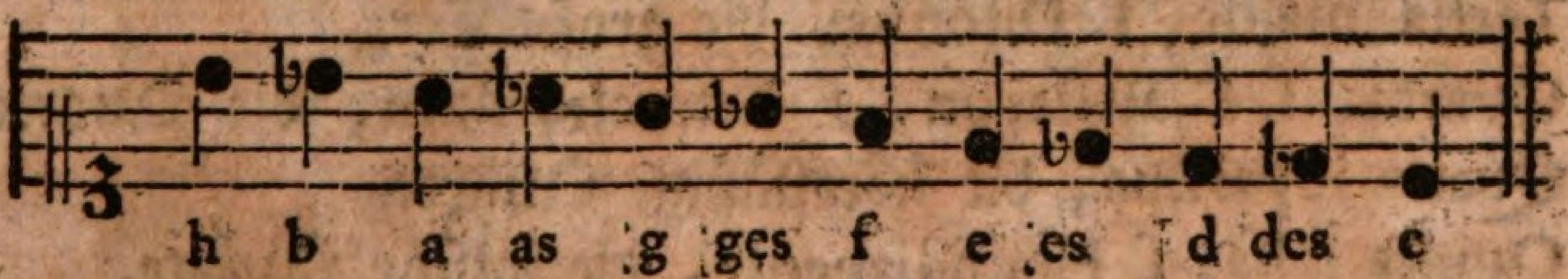
* Es wird zwar von manchen, sonderlich von Anhängern des Rameauischen Klangsystems von Decimen, Undecimen, Duodecimen und Terzdecimen geredet; allein diese Intervallen sind in der That nichts anders als die Terz, Quarte, Quinte, Sexte u. s. f.

§. 13.

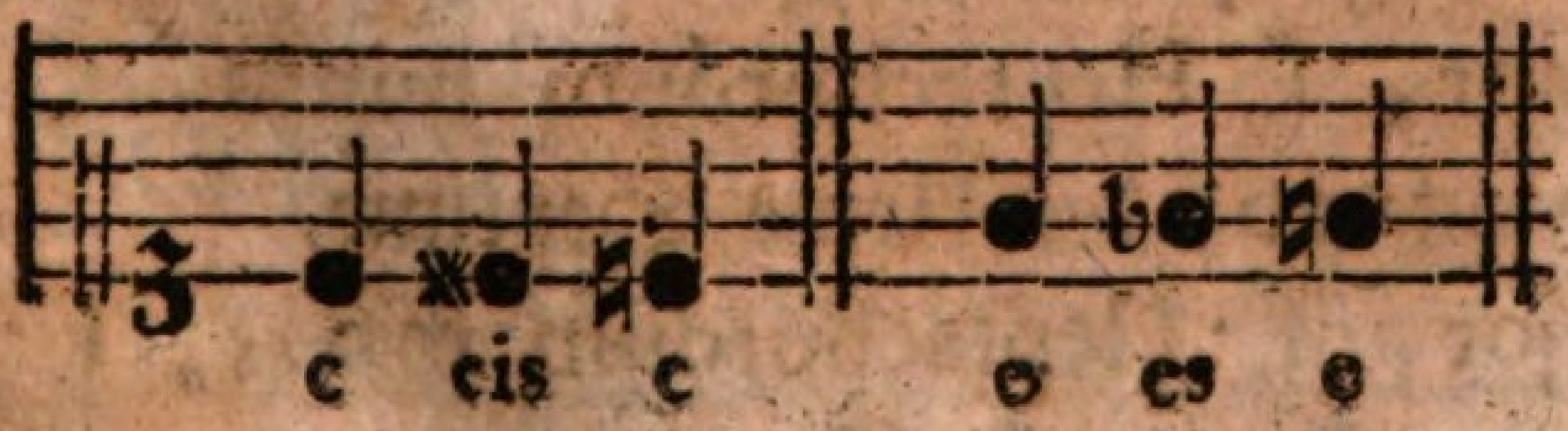
Da das diatonische Klanggeschlecht, wie wir oben gesehen, bereits die Klangleiter erfüllet und also den halben Tönen keinen Platz mehr übrig gelassen hat; so hat man Zeichen erfunden, durch welche die an denselben zunächst anliegende Töne bis zu dem halben Ton erhöhet oder erniedriget werden. Dasjenige Zeichen, welches einen Ton um die Hälfte erhöhet, wird das Creuz (b cancellatum) ✕ benennet, und dem Buchstaben des erhöheten Tons die Sylbe is angehänget. Die ganze Leiter dieser Fortschreitung ist also folgende:



Das Zeichen, welches einen Ton um die Hälfte erniedriget, heißet das b (b rotundum) b, und wird der dadurch erniedrigte Ton mit dem Buchstaben des ganzen Tons und Anhängung der Sylbe es (das b wird davon ausgenommen) benennet. Diese Fortschreitung wird also auf der Leiter also aussehen:



Wenn ein durch ✕ oder b erhöhter oder erniedrigter Ton wieder hergestellet werden soll; so hat man zu der Absicht das viereckigte b (b quadratum) ♮ erfunden, welches vor die wieder herzustellende Note gesetzet wird, als:



§. 14.

§. 14.

Wenn ein solches ✕ oder b zu Anfange der Klangleiter gleich nach dem Schlüssel vorgesetzet wird; so gilt es in dem ganzen Notenplane bis zu Ende des Stücks. Wird es aber in der Mitten des Notenplanes vorgezeichnet; so gilt es nur in dem Tactabschnitte, in welchem es vorkömmt. In beyden Fällen muß, wenn sie aufgehoben werden sollen, das ♮ der Note vorgesetzet werden, welches wieder durch den ganzen Tactabschnitt seine Wirkung hat.

§. 15.

Die Intervallen in diesem Klanggeschlechte behalten ihre Benennungen wie in dem diatonischen Klanggeschlechte, nur daß man ihre Erniedrigung und Erhöhung durch Zusätze bestimmet. Sie folgen also, wie nachstehet, auf einander, und man will, weil die griechischen Benennungen denselben oft in musikalischen Büchern beygeleget werden, dieselben mit beysetzen;

Unisonus, s. prima, der Einklang,
Secunda minor, s. Hemitonium, die kleine Secunde,
Secunda major, s. Tonus, die große Secunde,
Tertia minor, s. Hemiditonus, die kleine Terz,
Tertia major, s. Ditonus, die große Terz,
Quarta, s. Diatessaron, s. Tetrachordum, die Quarte,
Quarta superflua, die überflüßige Quarte,
Quinta falsa, s. Hemidiapente, die falsche Quinte,
Quinta recta, s. Diapente, die rechte Quinte,
Sexta minor, s. Hexachordum minus, s. Diatessaron cum hemiditono, die kleine Sexte,
Sexta major, s. Hexachordum majus, s. Diatessaron cum Ditono, die große Sexte,
Septima minor, s. Heptachordum minus, s. Diapente cum hemiditono, die kleine Septime,
Septima major, s. Heptachordum majus, s. Diapente cum ditono, die große Septime,

Octava.

Octava, ſ. Diapaſon, die Octave,
Nona minor, die kleine None,
Nona major, die große None.

§. 16.

Alle in dem chromatiſchen Klanggeſchlechte vorkommende Intervallen ſollen zur Einſicht und Uebung der Lernbegierigen in nachſtehender Tabelle vorgeſtellet werden:

Unisonus	Secunda ſ. Nona minor	Secunda ſ. Nona major	Tertia minor	Tertia major	Quarta	Quarta ſuperflua ſ. Quinta falſa	Quinta recta	Sexta minor	Sexta major	Septima minor	Septima major	Octava
C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C
Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis
D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	D
Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis
E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis	E
F	Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis	E	F
Fis	G	Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis
G	Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G
Gis	A	B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis
A	B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A
B	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B
H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H

§. 17.

Die Intervallen werden mit Ziffern oder Zahlen über dem Grundtone ausgedrückt (§. 11.). Soll nun ein Intervall erhöhet werden, so macht man an die Zahl desselben ein Strichelgen, 2, 4, 5, 6, und die zu erhöhende Terz wird durch ein bloses x ausgedrückt. Soll ein Intervall erniedriget werden, so hängt man ein b an seine Ziffer, und die Terz, die erniedriget werden soll, zeigt man durch ein bloses b an, z. B. 5b 6b b7 b. Wenn ein erhöhetes oder erniedrigtes Intervall wieder hergestellt werden soll, so wird das ♮ an seine Zahl gehängt, und die wieder herzustellende Terz drückt das blose ♮ aus.

§. 18.

Es lässet sich der ganze Ton in noch kleinere Theile eintheilen, und werden dem Gehöre außer dem halben Tone noch verschiedene Töne zwischen dem ganzen und halben Tone merklich. Die Alten haben derowegen den ganzen Ton in neun gleiche Theile oder verschiedene Töne vertheilet, welche sie Commata nennen. Von dieser Abtheilung des ganzen Tons in Commata will ich hier in so ferne Gebrauch machen, daß ich daher die Verschiedenheit der von mancherley Art vorkommenden kleinern Töne bestimmen will. Diejenige Folge der Töne, welche noch kleiner als die halben Töne sind, wird **das enharmonische Klanggeschlecht** (genus enharmonicum) genennet.

§. 19.

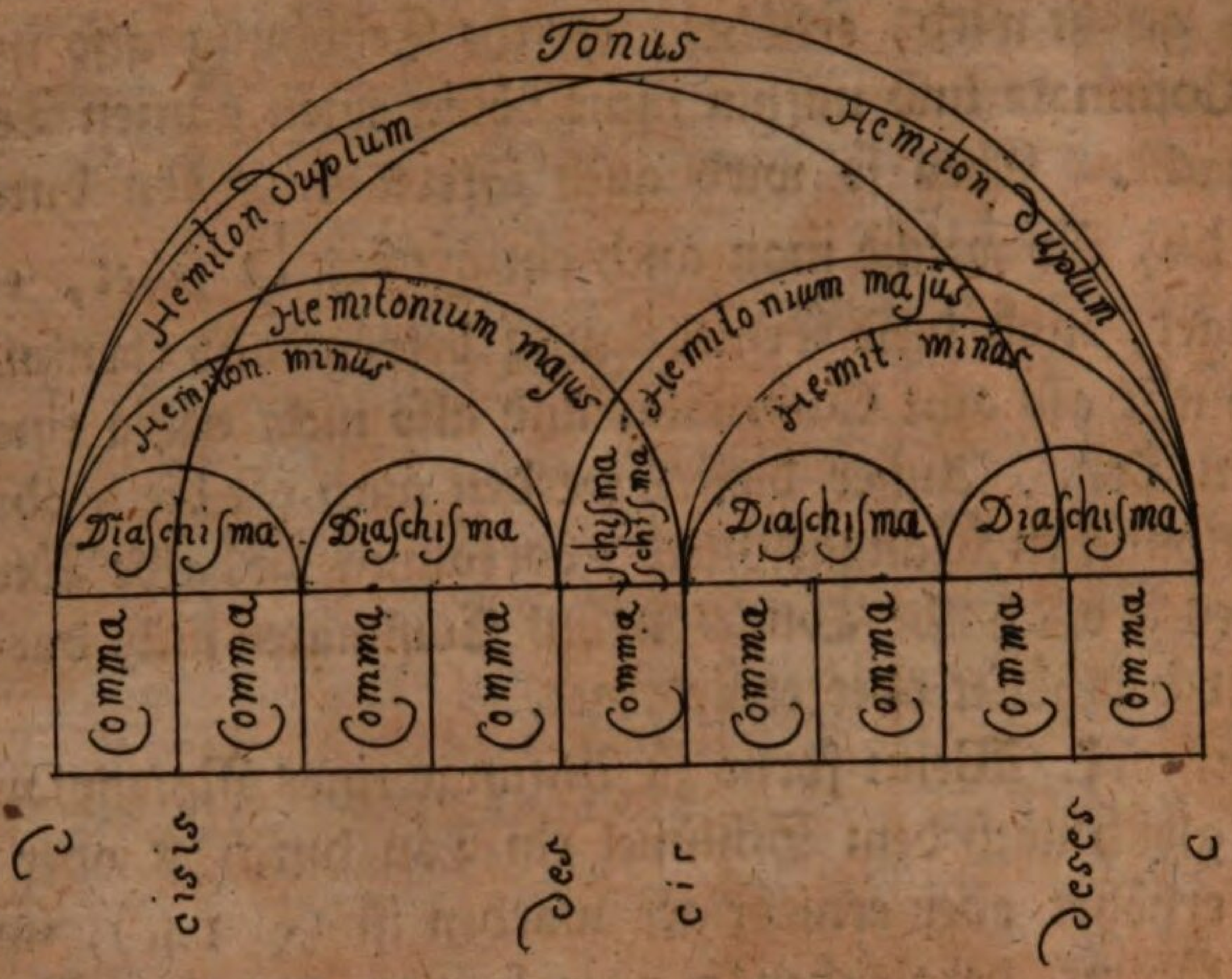
Da man den ganzen Ton in neun, und also in eine ungleiche Anzahl Commata getheilet hat, so ist zu begreifen, daß man denselben nicht bequem in zwey gleiche Hälften theilen könne, und daß man also zweyerley halbe Töne, nemlich den **großen halben Ton**, (hemitonium majus) der fünf Commata enthält, und in den kleinen **halben Ton** (hemitonium minus), der nur vier Commata begreift, habe. Das Creuz und b erhöhen oder erniedri-

gen aber den Ton, vor welchem sie stehen, nur um vier Commata, oder um einen kleinen halben Ton. Es wird auch zum öftern ein Ton durch zwey ✕✕, für welche auch ein × gesetzt wird, erhöhet, welche Erhöhung also nur acht Commata und mithin nicht völlig einen ganzen Ton ausmacht. Eben so wird auch öfters ein Ton durch zwey bb, für welche man auch ein großes b setzet, erniedriget, und diese Erniedrigung beträgt also ebenfalls nicht mehr als acht Commata, und also nicht völlig einen ganzen Ton. Außer diesen werden auch oft die beyden im diatonischen Klanggeschlechte vorkommende halbe Töne, welches große halbe Töne von fünf Commaten sind, durch ✕ oder b erhöhet oder erniedriget.

Anmerk. Wenn forne zu Anfange eines Notenplans gleich nach dem Schlüssel ein Ton durch ✕ oder b erhöhet oder erniedriget worden ist (§. 14.), und kömmt dergleichen ✕ oder b vor eben der Note auch in der Mitte vor; so ist dadurch die Note um zwey kleine halbe Töne oder acht Commata erhöhet oder erniedriget. Ingleichen wenn eine Note durch ein × oder bb erhöhet oder erniedriget worden ist, so hebet das ♮ nicht mehr als einen kleinen halben Ton oder vier Commata davon auf.

§. 20.

Dieses vorausgesetzt, wird man erkennen, daß in dem Raume eines ganzen Tons, außer dem halben Tone, noch verschiedene Intervallen in dem Notenplane wirklich vorkommen, welche, ob sie schon auf den gewöhnlichen Clavierinstrumenten nicht gefunden werden, dennoch zu wissen nöthig sind, und auf der Violin und einigen andern Instrumenten herausgebracht werden können. Von der Eintheilung eines ganzen Tons in seine kleinern Theile kann man sich aus nachstehender Figur einen Begriff machen.



§. 21.

Eine ganze Octave wird auf diese Weise in 55 Commata abgetheilet, und die darinnen gewöhnlichen Töne nebst den Namen ihrer Intervallen bemerket; wiewohl der Ausdruck derselben mit Ziffern durch die vorhandene Tonart bestimmet wird. Wir wollen auch diese enharmonische Octave in einem Schema angeben, und glaube man ja nicht, weil auf unsern Clavierinstrumenten eine Octave nur zwölf verschiedene Töne hält, daß es mit dieser enharmonischen Octave nur eine Grille sey. Man wird ohne Kenntniß derselben sowohl bey der Bezeichnung der Noten, als bey Bestimmung der Intervallen, vielfältige Fehler begehen.

Unisonus

c	Uniſonus ſ. prima
deſes	Secunda minima
hiſis	Septima maxima
cis	Prima major
des	Secunda minor
ciſis	Prima maxima
d	Secunda major
eſes	Tertia minima
dis	Secunda ſuperflua
es	Tertia minor
feſes	Quarta minima
diſis	Secunda maxima
e	Tertia major
fes	Quarta deficiens
eis	Tertia ſuperflua
f	Quarta
geſes	Quinta minima
eiſis	Tertia maxima
fis	Quarta ſuperflua
ges	Quinta falſa
fiſis	Quarta maxima
g	Quinta recta
aſas	Sexta minima
gis	Quinta ſuperflua
as	Sexta minor
giſis	Quinta maxima
a	Sexta major
bes	Septima minima
ais	Sexta Superflua
b	Septima minor
ceſes	Octava minima
aiſis	Sexta maxima
h	Septima major
ces	Octava deficiens
his	Septima ſuperflua
c	Octava

C

Zweytes Kapitel.

Von den Zeichen, welche zur Verbindung der Töne gehören.

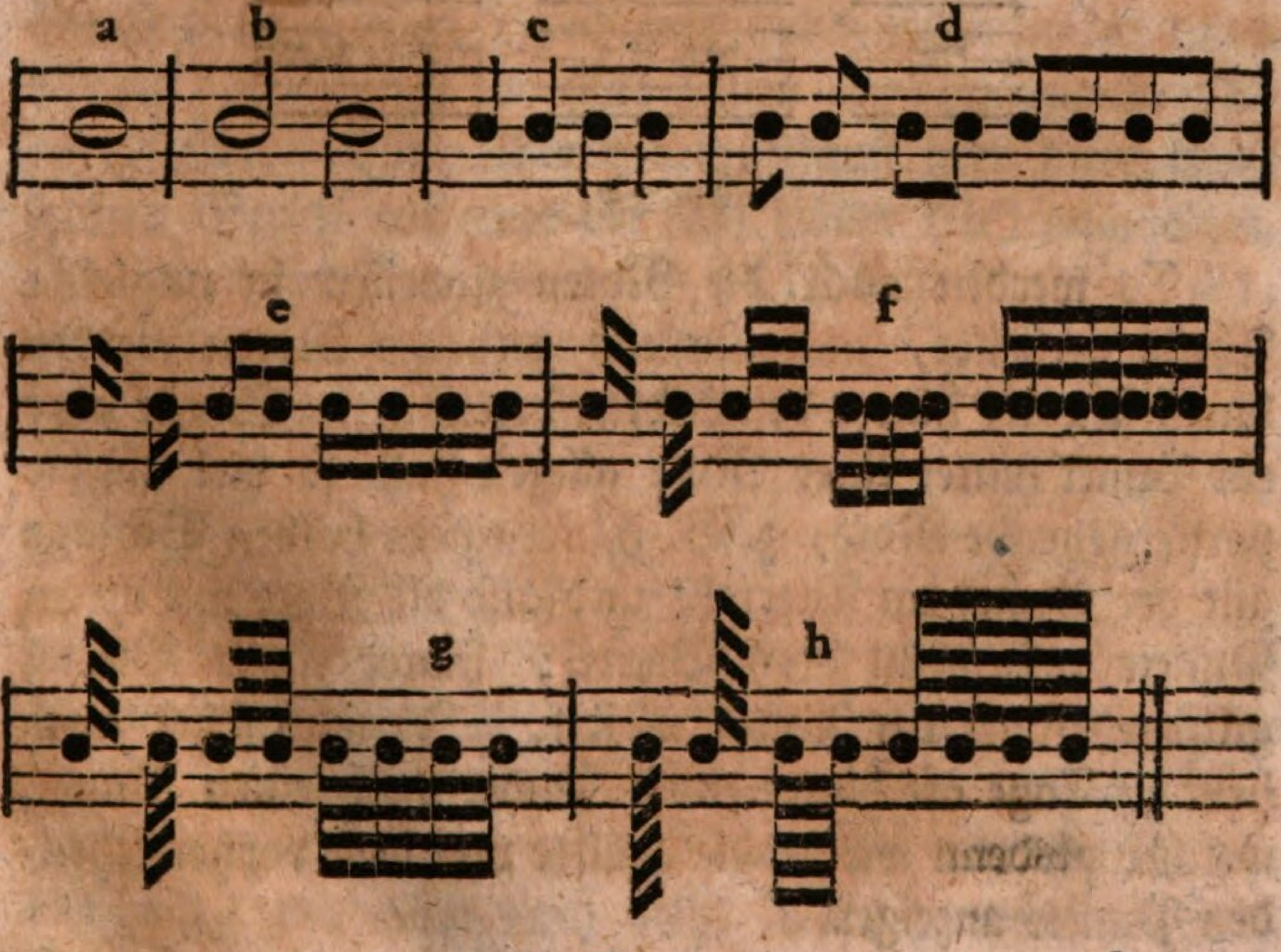
§. 22.

Wir betrachten ferner die Töne in Absicht auf ihre Dauer. Diese Betrachtung ist sonderlich bey ihrer Verbindung nöthig, sie mag melodisch oder harmonisch seyn (§. 12. der Einl.). Im ersten Fall kömmt die Musik mit ihrer Schwester der Dichtkunst überein, welche die Länge und die Kürze der Sylben unterscheidet, und sie nach einem wohlklingenden Maase (metrum) mit einander verbindet. Im andern Fall aber, wenn Töne harmonisch mit einander verbunden werden sollen, so ist nöthig, daß die zusammenklingenden Töne nach der Zeit mit einander zusammen treffen, und nicht widrig zusammenklingende Töne sich mit einander hören lassen. Demnach erörtern wir zuerst die Dauer der einzelnen Töne, und alsdenn sehen wir, wie diese nach einem bestimmten Zeitmaase mit einander verbunden werden.

§. 23.

Man hat eine willkührliche Zeit zum Maase der Dauer der Töne angenommen, welche man einen **Tact** nennet, und den man durch einen offenen oder weissen Punct (a) ausdrücket. Theilet man diesen Tact oder Schlag in zwey gleiche Theile, so entstehen daher **halbe Tacte oder Schläge**, deren zwey so lange dauern, als ein ganzer Tact oder Schlag, und die durch offne Puncte mit angehängten Strichen (b) angezeiget werden. Wenn man einen halben Schlag wieder in zwey gleiche Theile theilet, so werden daraus **Viertel**, von welchen viere so lange, als ein ganzer, und zwey so lange, als ein

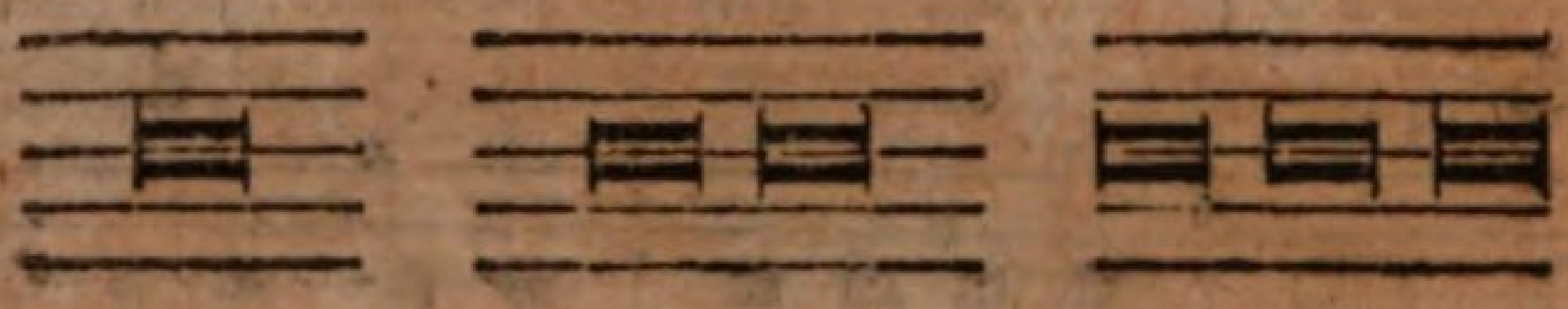
ein halber Schlag dauern, und welche durch ausgefüllte oder schwarze Puncte mit angehängten Strichen (c) ausgedrücket werden. Das Viertel wird wieder in zwey Achtel abgetheilet, davon viere einen halben, und achte einen ganzen Schlag ausmachen. Sie werden dadurch bezeichnet, wenn an den Strich einer Viertelnote noch ein anderer Strich oder Schmitz angehänget wird, oder mehrere Achtelnoten durch einen gemeinschaftlichen Strich zusammen gehängt werden (d). Ein Achtel theilet man wieder in zwey 16 Theile, davon 4 ein Viertel, 8 einen halben Schlag, und 16 einen ganzen Schlag ausmachen, und bezeichnet sie mit zwey angehängten Strichen oder Schmitzen (e). Die 16 Theile werden in zwey 32 Theile getheilet, davon 4 auf ein Achtel, 8 auf ein Viertel, 16 auf einen halben, und 32 auf einen ganzen Schlag gehen, und mit 3 Strichen (f) angezeigt. Die 32 Theile werden wieder in 64 Theile (g), welchen 4 Striche, und diese ferner in 128 Theile (h), denen 5 Striche angehängt werden, eingetheilet.



§. 24.

Man hat auch Noten, welche mehr als einen ganzen Schlag ausdrücken, die aber heut zu Tage wenig mehr üblich sind, und werden zwey Schläge, wie unten (a), vier Schläge, wie (b), acht Schläge aber, wie (c) befindlich, angezeigt. Der Erfinder dieser ihre Dauer zugleich mit anzeigenden Tonzeichen oder Noten ist, wie oben §. 4. schon gedacht worden, Jean de Murs, oder Muria, welcher im dreyzehnten Jahrhundert lebte, und diese Zeichen aus dem viereckigten und runden ♮ b bildete. Die größte von acht Tacten wurde maxima, die von vier Tacten longa, die von zwey Tacten brevis, und die von einem Tacte oder Schlage semibrevis genennet. Der halbe Schlag hies minima, die Viertelnote semiminima, die Achtelnote fusa oder unca, die 16 theilnote semifusa oder bis unca, die 32 theilnote subsemifusa oder ter unca, die 64 theilnote quater unca etc.

a b c



§. 25.

Es werden auch die Noten zuweilen in ungleiche Theile getheilet, und ungleich getheilte Noten werden durch Puncte hinter den Noten bezeichnet. Es gilt aber ein Punct hinter einer Note allezeit halb so viel als die vorhergehende Note, z. B. hinter einem halben Schlage gilt der Punct ein Viertel, und also die Note mit ihrem Puncte zusammen drey Viertel; hinter einem Viertel gilt der Punct ein Achtel u. s. f. Ja man setzet auch heut zu Tage oft hinter einen Punct noch einen Punct, welcher alsdenn wieder die Hälfte von dem vorherstehenden Puncte anzeiget.

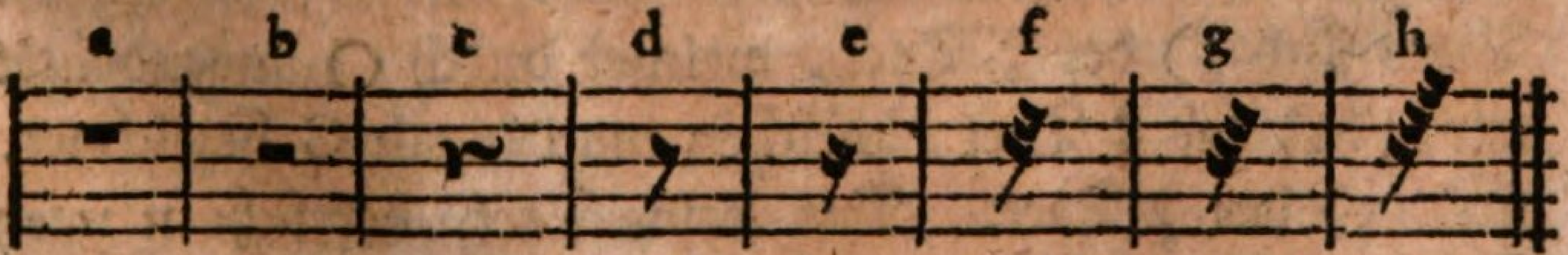
§. 26.

Wenn eine Note in drey gleiche kleinere Noten abgetheilet wird, so werden solche drey Noten zusammen genommen, **Tripel** (von dem lateinischen Worte triplus dreyfach) oder **Triolen**, und wenn sie verdoppelt werden, **Sechstel** genennet, und macht eine Triole, wenn sie aus drey Achteln bestehet, zusammen ein Viertel, bestehet sie aus Sechzehntheilen, ein Achtel, u. s. f. Man zeiget sie auch öfters, wenn sie einzeln vorkommen, mit einer darüber gesetzten 3 an.

Anmerk. Herr Capellmeister **Bach** in Hamburg hat hin und wieder in seinen schönen Stücken auf eben diese Art Fünftel, 7tel, 11tel und 13tel angebracht.

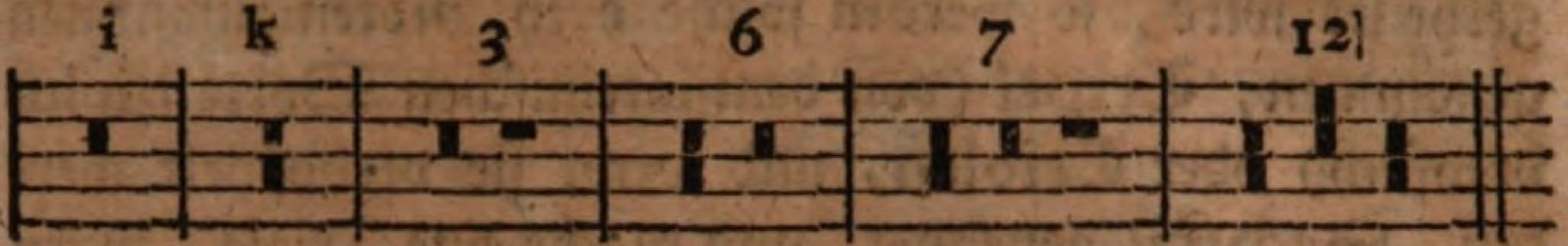
§. 27.

Es sind auch Zeichen erforderlich, welche andeuten, daß eine oder etliche Stimmen eine gewisse Zeitlang schweigen sollen. Diese Zeichen werden **Pausen** genennet, und nach dem Zeitmaas der Noten bestimmet. Die Pause eines ganzen Tacts wird durch einen horizontalen Strich unter einer der fünf Linien der Klangleiter (a) vorgestellet. Ein halber Schlag Pause wird durch einen solchen Strich auf einer der fünf Linien (b) angezeiget. Viertelpausen sehen wie unten (c), Achtelpausen (d), 16 theilpausen (e), 32 theilpausen (f), 64 theilpausen (g), 128 theilpausen (h).



Auch pfleget man wohl in der ungleichen Abtheilung die §. 25. angezeigten Puncte hinzuzusetzen. Pausen von zwey Tacten werden angezeigt wie (i), von vier Tacten wie (k), und wenn noch mehr Tacte zu pausiren sind,

werden diese Pausen bis zu der erforderlichen Anzahl Tacte folgendermasen zusammen gesetzet:



§. 28.

Nunmehr kommen die verschiedenen Tactarten zu zu erörtern. Unter einer **Tactart** verstehen wir eine Abtheilung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewissen Zeitmaase. Dieses Zeitmaas wird bey einer Musik durch **Niederschlagen** und **Wiederaufheben** der Hand oder des Fußes zu erkennen gegeben, und dadurch das Zeitmaas oder der Tact in zwey Theile getheilet. Das erstere heißet Thesis, das andere aber Arsis. Sind die durch das Niederschlagen und Wiederaufheben der Hand gemachten zwey Theile einander gleich, so nennet man die Tactart **geraden Tact**, sind sie aber einander nicht gleich, so heißet es **ungerader Tact**.

§. 29.

Der gerade Tact, nachdem er entweder in vier Zeiten oder in zwey Zeiten abgetheilet wird, ist entweder **ganzer** oder **halber Tact**. Die Arten des ganzen Tacts sind 1) der $\frac{4}{2}$ Tact, welcher durch O ausgedrückt wird; 2) der $\frac{4}{4}$ Tact, welchen man durch C bezeichnet, und 3) der $\frac{4}{8}$ Tact. Der halbe Tact, der sich in zwey Zeiten theilet, bestehet aus folgenden Arten; 1) der $\frac{2}{1}$ Tact oder Φ; 2) der $\frac{2}{2}$ Tact oder ₵; 3) der $\frac{2}{4}$ Tact, und 4) der $\frac{2}{8}$ Tact.

§. 30.

Der ungerade Tact bestehet darinne, wenn die zwey Theile des Tacts, welche durch das Niederschlagen und Wiederaufheben der Hand gemacht werden, einander nicht gleich sind (§. 28.), und werden bey diesem Tacte zwey Theile zum Niederschlagen und ein Theil zum Wiederaufheben genommen. Die verschiedenen Arten desselben sind 1) der $\frac{3}{1}$ Tact oder 3; 2) der $\frac{3}{2}$ Tact; 3) der $\frac{3}{4}$ Tact; 4) der $\frac{3}{8}$ Tact.

Anmerk. Man könnte auch 5, 7 ꝛc. Theile zum Grunde legen, und hat Herr Kirnberger in seinem Liebesbande $\frac{5}{4}$ und $\frac{5}{2}$ Tact gebraucht.

§. 31.

Wenn die Glieder eines Tacttheils aus gleichen Theilen bestehen, so heißet es **gleicher Tact**, und gehören hieher alle bisher erwähnte Tactarten. Sind aber die Glieder der Tacttheile Triolen oder Tripel (§. 26), so entstehet der **Tripeltact**, welcher sich wieder in den **geraden und ungeraden Tripeltact** abtheilet. Die Arten des geraden Tripeltacts sind $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ Tact, die des ungeraden Tripeltacts aber sind $\frac{9}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{9}{16}$ Tact.

§. 32.

Alle vorerwähnte Tactarten werden gleich zu Anfange eines Stücks nach dem Schlüssel und der chromatischen Bezeichnung (§. 14.) bemerket. Ob aber das Zeitmaas derselben langsam oder geschwinde seyn soll, wird durch die gleich Anfangs über das Stück gesetzte italiänische oder deutsche Worte ausgedrückt, und werden die italiänischen Wörter des langsamen oder geschwinden Zeitmaases ohngefähr nachstehendermasen auf einander folgen:

Grade des langsamen Tacts.		Grade des geschwinden Tacts.
6) adagissimo,		6) prestissimo,
5) piu adagio,		5) allegrissimo,
4) adagio s. lento,		4) presto,
3) largo,		3) allegro,
2) andante,	moderato,	2) allegretto,
1) andantino,	a tempo giusto.	1) vivace.

§. 33. a

Noten, welche in einer oder mehrern zusammengehörigen Klangleitern über einander stehen, müssen sich auch zugleich, und die neben einander stehen, nach einander hören lassen. Eben so schließt man umgekehrt: Töne, welche zugleich lauten sollen, müssen auf der Klangleiter gerade über einander, und die nach einander sich hören lassen sollen, müssen neben einander gesetzt werden.

Anmerk. Diese Regel ist sonderlich für die Abschreiber der Noten zu merken, welche nur gar zu oft, zumal in Claviersachen, darwider anstoßen, und dadurch das Spielen ungemein erschweren.

§. 33. b

Wenn mehrere Stimmen in Noten dergestalt über einander gesetzet werden, wie sie zugleich erklingen sollen, so nennet man dieses eine **Partitur**. Und wenn mehrere dieser Stimmen in wenige Linien dergestalt zusammen gezogen werden, daß man sie auf einem Clavier vortragen kann, so wird es ein **Clavierauszug** genennet.

§. 34.

Zu den Zeichen, welche bey der Verbindung der Töne vorkommen, gehören

1) Das

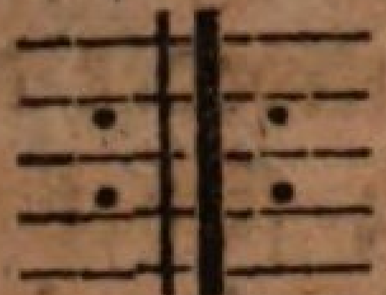
1) Das **Verbindungszeichen** (ligatura) welches durch einen Bogen über zwey gleichlautenden Noten ⌒ ‿ anzeiget, daß sie als eine gehalten werden sollen.

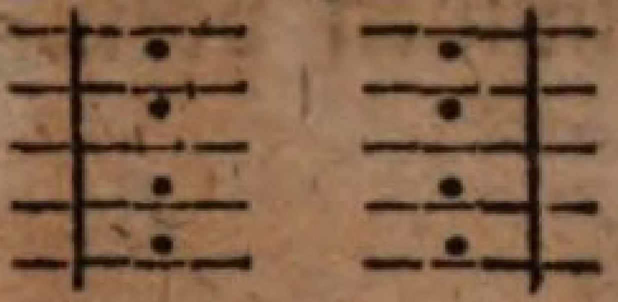
2) Das **Ruhezeichen**, oder die Fermate 𝄐, welches über einer langen Note anzeiget, daß die Note länger, als sie eigentlich gilt, gehalten werden, und gleichsam ruhen soll, und wird im zierlichen Vortrage dieser Halt entweder durch einen Triller oder durch eine Cadenz erfüllet; stehet es aber über einer kurzen Note oder über einer Pause, so bedeutet es, daß gleich nach der Note oder mit der Pause ein Stillschweigen über den ordentlichen Tact gehalten werden soll. Hieher gehöret auch die Generalpause, welche durch alle Stimmen durchgehet, und ein Stillschweigen aller Stimmen verursachet.

§. 35.

Es gehören auch ferner hieher das Endzeichen und die Wiederholungszeichen. Das **Endzeichen** (finale) zeigt das Ende oder den Schluß eines Stücks an, und wird durch 𝄐 über der letzten Note und zwey Striche durch alle fünf Linien ausgedrückt. Die **Wiederholungszeichen** gehen entweder auf die Wiederholung eines ganzen Stücks, oder eines Theils desselben, oder nur ein oder etlicher Tacte. Im erstern Falle, da das Stück nicht in gewisse Abschnitte getheilt ist, gebraucht man das Wort da Capo, oder vom Anfange; und soll das Stück nicht ganz von forne wieder angefangen werden; setzt man an den Ort, wo die Wiederholung angehen soll, dieses Zeichen :§:, und fügt am Ende die Worte bey: dal Segno, bey dem Zeichen :§:. In beyden Fällen wird an dem Orte, wo das Stück wirklich beschließen soll, das oben bemerkte Endzeichen gesetzet.

§. 36.

Ist ein Stück in gewisse Abschnitte eingetheilet, so wird der Abschnitt, welcher wiederholet werden soll, zwischen diese beyden Zeichen gesetzet, und die Wiederholung eine Reprise genennet. Folgen zwey zu wiederholende Abschnitte gleich auf einander, so setzet man zwischen beyde dieses Zeichen  zu Anfange und Ende derselben aber die vorher bemerkten zwey Wiederholungszeichen. Sollen aber nur ein oder etliche Tacte wiederholet werden, so schließet man die zu wiederholende Tacte zwischen diese beyden Zeichen ein



Drittes Kapitel.

Von den Zeichen, welche die Art ausdrücken, wie die Töne vorzutragen sind.

§. 37.

Bey dem Vortrage der Töne selbst haben wir zuerst auf ihre Stärke und Schwäche zu sehen, welche gemeiniglich durch die Worte forte, **stark**, und piano, **schwach** ausgedrückt wird, und weil auch die Stärke und Schwäche verschieden, so wird selbige nach ihren Graden folgendermasen ausgedrückt:

p p p.	pianissimo	f f f.	fortissimo
p p.	piu piano	p f.	piu forte
p.	piano	f.	forte
m p.	mezzo piano.	m f.	mezzo forte.

Soll

Soll das ganze Stück durchaus schwach oder gelinde vorgetragen werden, so wird zu Anfange desselben sempre piano gesetzet, und die einzelne stark vorzutragende Töne durch forte besonders angemerket.

§. 38.

Es soll auch ein Ton zuweilen nicht in gleicher Stärke vorgetragen werden, sondern nach derselben entweder zu- oder abnehmen. Im erstern Fall setzt man das Wort crescendo, im andern Fall aber decrescendo, oder calando darüber. Soll die Schwäche so zunehmen, daß der Ton endlich gar verschwindet, so wird dieses durch smorzando angezeiget. Soll Stärke und Schwäche auf einem Tone geschwinde hinter einander abwechseln, so entstehet daher die Bebung, welche durch ⁀. . . . über der Note ausgedrückt wird.

§. 39.

Soll ein Ton gedehnt oder gehalten vorgetragen werden, so setzt man ten. tenuto darüber; sollen aber Töne kurz und gestoßen vorgetragen werden; so drückt man dieses durch Puncte oder kleine senkrechte Strichelgen über den Noten aus. Wenn mehrere Töne zusammenhängend vorgetragen werden sollen, wie es auf der Violine durch einen einzigen Bogenstrich geschiehet, so werden über die zusammenhängende Noten Bögen ⁀ ‿ gesetzt. Ferner, wenn die verschiedene Töne eines Accords, anstatt sich zugleich hören zu lassen, kurz hinter einander angeschlagen werden, so wird solches arpeggio genennet.

§. 40.

Wenn ein Ton durch mehrere verbundene Töne vorgetragen werden soll, so nennet man solches Manieren.

Diese werden entweder durch kleinere Noten, oder durch über die Noten gesetzte Zeichen angedeutet. Zu der erstern Classe gehören

1) Der **Vorschlag** oder **Accent**, wenn vor der Hauptnote ein Ton drüber oder drunter angegeben wird, theilt sich in den langen und in den kurzen Vorschlag. Der lange **Vorschlag** muß so lange gehalten werden, als der Werth der kleinen Note beträgt, die ihn ausdrückt; der **kurze Vorschlag**, der durch eine kleine ohngleich kürzere Note angezeigt wird, als die Hauptnote ist, wird ganz kurz vorgetragen.

2) Der **Anschlag** wird durch zwey kleine um eine Terz steigende Noten vor der Hauptnote angezeigt.

3) Der **Schleifer** wird durch zwey oder mehr nach einander gegen die Hauptnote zu steigende kleine Noten bemerket.

4) Der **Schneller** wird durch zwey steigende kleine Noten vor der fallenden Hauptnote ausgedrückt.

§. 41.

Zu den Manieren, welche durch Zeichen über den Noten ausgedrückt werden, gehören

1) Der **Triller**, welcher in einer geschwind und schwebend vorgetragenen Abwechselung zweyer benachbarter Töne bestehet, wovon der eine höher ist, als der Hauptton, wird durch (tr.) oder durch (**) ausgedrücket. Sollen zu Anfange desselben noch zwey Töne angeschleifet werden, so wird es also (c**), und soll am Ende ein Nachschlag angehängt werden, folgendermasen (**ɔ) angezeigt.

2) Der **Pralltriller** bestehet in einer ganz kurzen Abwechselung zweyer Töne, wovon der letztere höhere gestosen wird, und wird durch (**) bemerkt.

3) Der

3) Der **Mordent** bestehet in einer geschwind vorgetragenen Bewegung zweyer Töne, von welchen der andere tiefer ist als der Hauptton, und wird in den längern und in den kürzern (*) abgetheilt.

4) Der **Doppelschlag** fängt vom höhern Ton an, geht durch den Hauptton zu den tiefern, und schließt in den Hauptton; wird also (~) angezeigt.

5) Drr **prallende Doppelschlag** ist, wenn man an den Doppelschlag forn einen Pralltriller anfügt, dieser wird durch (~) bezeichnet.

6) Der **umgekehrte Doppelschlag** fängt vom tiefern Tone an, geht durch den Hauptton zum höhern, und schließt im Hcopttone (~).

Anmerk. Bey allen diesen Manieren ist zu bemerken, daß, wenn ein oder beyde dazu kommende Töne erhöhet oder erniedriget werden sollen, dieses durch über ihre Zeichen gesetzte ✕, b oder ♮ angezeiget wird.

§. 42.

Auch wollen wir hier noch einige italiänische Wörter anführen, durch welche angezeiget wird, wie ein musikalisches Stück vorgetragen werden soll:

amoroso, zärtlich,
affettuoso, rührend,
con brio, feurig, hitzig,
cantabile, singend,
dolce, angenehm, sanft,
grave, ernsthaft,
grazioso, angenehm,
gustoso, mit Geschmack,
lamentoso, klagend,
lusingando, schmeichelnd,
mesto, traurig,
maestoso, majestätisch,
spiritoso, con spirito, geistreich,
con tenerezza, zärtlich,
con moto, mit Bewegung.

Dabey sind auch noch die Beywörter un poco, ein wenig, non tanto, nicht so sehr, non tropo, nicht zu sehr, molto, viel, zu merken.

Zwote Abtheilung.
Von der Melodie.

Erster Abschnitt.
Von der Melodie überhaupt.

§. 43.

Die Melodie, deren Benennung aus dem Griechischen von μελος der Gesang hergeleitet wird, bestehet in einer wohlklingenden Folge der Töne. Das Gegentheil, nemlich eine übelklingende, unschickliche Folge der Töne heißet Amelon.

§. 44.

Der Ursprung der Melodie ist die menschliche Stimme, mit welcher zuerst dieselbe hervorgebracht worden. Nun lehret die Erfahrung, daß die stufenweise Fortschreitung der menschlichen Stimme weder durch lauter ganze, noch durch lauter halbe Töne natürlich sey, sondern daß ganze und halbe Töne dergestalt mit einander abwechseln müssen, daß nach zwey, drey oder vier ganzen Tönen ein halber Ton folgen müsse. Eine solche bestimmte Folge der Töne wird eine **Tonart** (Modus) genennet, und zum Grunde einer jeden Melodie geleget.

§. 45.

Das diatonische Klanggeschlecht macht also nach seiner §. 6. beschriebenen Tonfolge eine Tonart aus, und aus diesem haben die Alten ihre Tonarten nach dem verschiedenen Sprengel der Melodien gemacht, und bald die Quinte, bald die Quarte zur Hälfte der Octave genommen. Die erstern Tonarten haben sie modos authenticos,

und die andern plagales genennet. Ihre Namen haben sie ihnen von denen griechischen Provinzen gegeben, in welchen diese Tonarten hauptsächlich sollen üblich gewesen seyn. Sie zu kennen ist sonderlich den Organisten nöthig, wegen vieler alten Choralmelodien, welche nach diesen Tonarten gesetzt sind. Sie sind hauptsächlich folgende:

Authentici.		Plagales.	
Jonicus	c d e f g a h c	Hypoionicus	c d e f g a h c
Doricus	d e f g a h c d	Hypodoricus	d e f g a h c d
Phrygius	e f g a h c d e	Hypophrygius	e f g a h c b e
Lydius	f g a h c d e f	Hypolydius	f g a h c d e f
Mixolydius	g a h c d e f g	Hypomixolydius	g a h c d e f g
Aeolius	a h e d e f g a	Hypoaeolius	a h c d e f g a

Der Sprengel von H bis h kann weder einen authenticum noch plagalem modum geben, weil er im ersten Falle eine falsche Quinte hält, im andern aber mit dem Phrygio übereinkömmt. Man ersiehet also gar leicht das trockene und gezwungene in dieser alten Modenlehre, welcher man so viele zum öftern wundervolle Wirkungen zugeschrieben hat. Sollen diese gegründet seyn, so müssen wohl die Tonarten dieses nicht allein gewirket, sondern noch andere damit verknüpfte Umstände das mehreste dazu beygetragen haben.

§. 46.

In den mittlern Zeiten führte der Pabst Gregorius magnus in den Kirchen zu singen die dorische, phrygische, lydische und mixolydische Tonarten ein, zu welchen Kaiser Carl der große die vier plagalische, nemlich die hypodo-

rische

rische, hypophrygische, hypolydische und hypomixolydische Tonarten hinzuthat. Jedoch sind diese Tonarten in C dur, D moll, D dur, E moll, F dur, G moll, G dur und A moll ausgeartet, und werden die **acht Kirchentone** genennet.

§. 47.

In den neuern Zeiten sind diese Tonarten bis auf zwey herunter geschmolzen; in deren einen man die große Terz, und in der andern die kleine Terz zum Grunde geleget hat. Die erstere heißet der **Durton** (modus major), der andere aber der **Mollton** (modus minor).

§. 48.

Die Folge zweener ganzer, eines halben, drey ganzer und wieder eines halben Tons machen den Durton aus. Wenn man nun in dem chromatischen Klanggeschlechte (§. 12.) diese Tonfolge von jedem halben Tone annimmt, so entstehen

außer	c	d	e	f	g	a	h	c
noch	cis	dis	f	fis	gis	b	c	cis
	d	e	fis	g	a	h	cis	d
	dis	f	g	gis	b	c	d	dis
	e	fis	gis	a	h	cis	dis	e
	f	g	a	b	c	d	e	f
	fis	gis	b	h	cis	dis	f	fis
	g	a	h	c	d	e	fis	g
	gis	b	c	cis	dis	f	g	gis
	a	h	cis	d	e	fis	gis	a
	b	c	d	dis	f	g	a	b
	h	cis	dis	e	fis	gis	b	h

und also zwölf Durtone.

§. 49.

Der Mollton hat eine zweyfache Folge der Töne, die eine im Aufsteigen, die andere im Absteigen.

a) Im

a) Im Aufsteigen hat der Mollton einen ganzen, einen halben, vier ganze und wieder einen halben Ton.

b) Im Absteigen kommen oben herein zwey ganze, ein halber, zwey ganze, ein halber und wieder ein ganzer Ton. Sie sehen in beyden Gestalten also aus:

Aufsteigend

c	d	dis	f	g	a	h	c
cis	dis	e	fis	gis	b	c	cis
d	e	f	g	a	h	cis	d
dis	f	fis	gis	b	c	d	dis
e	fis	g	a	h	cis	dis	e
f	g	gis	b	c	d	e	f
fis	gis	a	h	cis	dis	f	fis
g	a	b	c	d	e	fis	g
gis	b	h	cis	dis	f	g	gis
a	h	c	d	e	fis	gis	a
b	c	cis	dis	f	g	a	b
h	cis	d	e	fis	gis	b	h

Absteigend

c	b	gis	g	f	dis	d	c
cis	h	a	gis	fis	e	dis	cis
d	c	b	a	g	f	e	d
dis	cis	h	b	gis	fis	f	dis
e	d	c	h	a	g	fis	e
f	dis	cis	c	b	gis	g	f
fis	e	d	cis	h	a	gis	fis
g	f	dis	d	c	b	a	g
gis	fis	e	dis	cis	h	b	gis
a	g	f	e	d	c	h	a
b	gis	fis	f	dis	cis	c	b
h	a	g	fis	e	d	cis	h

Die große Sexte und große Septime im Aufsteigen des Molltons sind aber keine nothwendigen Töne desselben, sondern kommen von andern Ursachen her, welche unten in der Lehre von der Harmonie weiter ausgeführet

werden sollen. Der wahre Ambitus des Molltons aber ist im Absteigen zu ersehen.

Anmerk. Der Mollton ist also nur absteigend im diatonischen Klanggeschlechte begriffen.

§. 52.

Wenn wir den Umfang (ambitum) der Durtöne (§. 48.) und den wahren Umfang der Molltöne (§. 49.) betrachten; so finden wir, daß allezeit ein Durton und ein Mollton durch einerley Töne durchgehen, z. B. C dur und A moll, und mithin in einer Verwandschaft mit einander stehen. Wir erkennen zugleich, daß der Mollton allezeit eine kleine Terz unter dem Durtone, und umgekehrt der Durton eine kleine Terz über dem Molltone liegt, mit dem er in Verwandschaft steht.

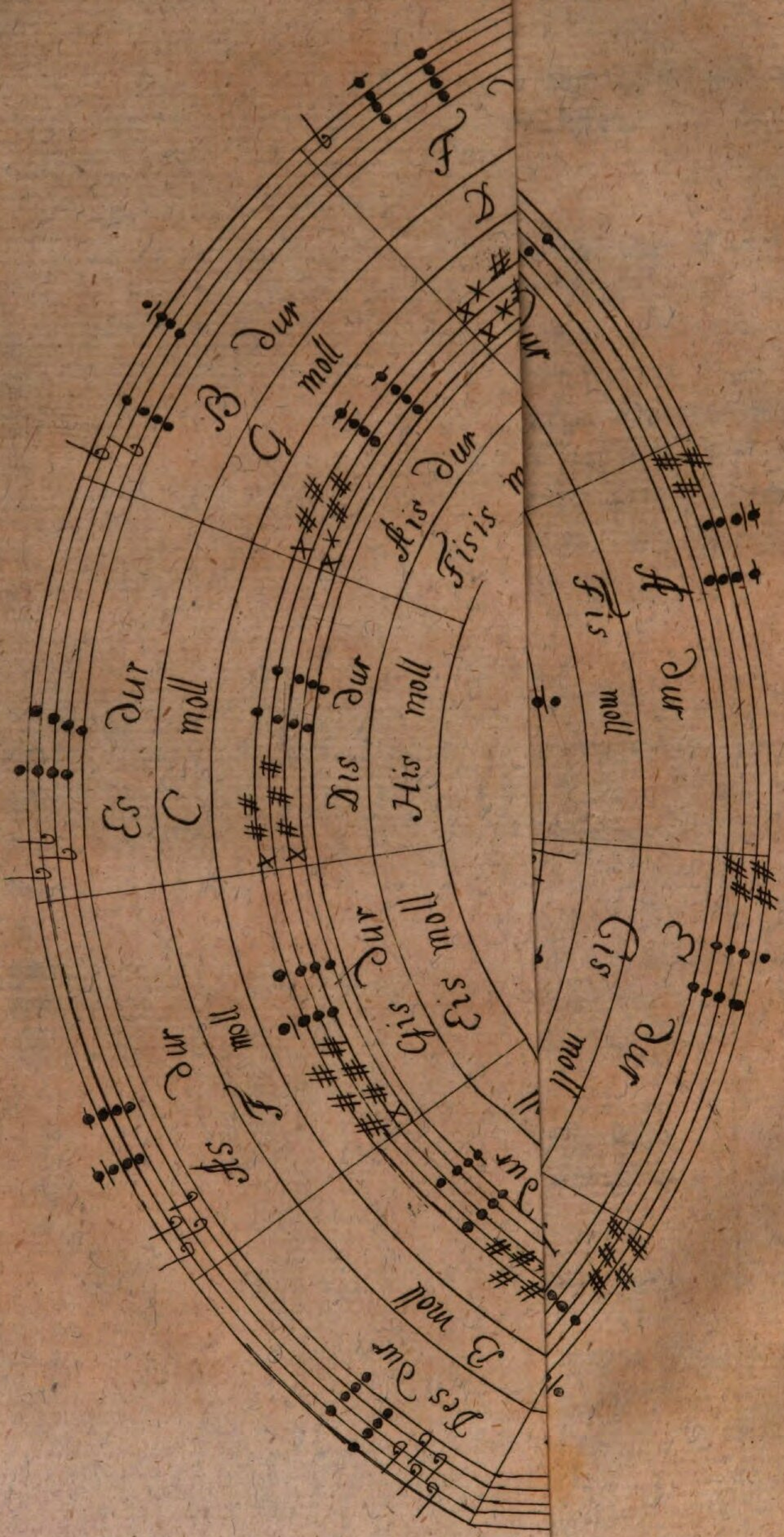
§. 51.

Wenn eine Melodie aus einem dieser Töne vom Anfange bis zu Ende geht, so werden in den Noten die ✕✕ und bb, wodurch die abweichenden Töne erhöhet oder erniedriget werden, gleich forne im Anfange des Stücks nach dem Schlüssel gesetzt, und gelten hernach durch das ganze Stück fort (§. 14.); dieses wird das System genennet. Aus welcher Tonart also ein Stück gehet, erkennet man demnach aus der Vorzeichnung oder dem Systeme *), und aus der letztern Note des Stücks **).

*) Verschiedene von den ältern Componisten lassen bey den weichen mit bb bezeichneten Tonarten ein b weg, wodurch ein Anfänger bey Anwendung dieser Regel irre werden kann; allein geübtere finden in dem Falle das forne weggelassene b in der Mitte desto öfter vorgezeichnet.

**) Es verstehet sich dieses entweder von der Hauptstimme oder von der Grundstimme, nicht aber von den

zur §. 51.


Es dur
C moll
B dur
G moll
As dur
F moll
Des dur
B moll
Dis dur
His moll
Ais dur
Fisis
Gis dur
Eis moll
A dur
Fis moll
Cis moll

§. 52.

Die verschiedenen Tonarten, ihr Zusammenhang und Bezeichnung sind aus dem beygefügten diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonartenzirkel zu ersehen. Die ganz neue Einrichtung desselben legt uns anstatt der 24 sonst gewöhnlichen Dur- und Molltone, 50 verschiedene Dur- und Molltonarten vor Augen, welche eigentlich alle von einander unterschieden sind. Da aber unsere Clavierinstrumente nicht mehr als zwölf Töne in jeder Octave enthalten, mithin z. B. das gis auch zugleich as und dis auch es seyn muß; so ist dieser Zirkel dergestalt doppelt eingerichtet worden, daß die gewöhnlichen Tonarten mit ihren Bezeichnungen auf dem äußern Zirkel, die ungewöhnlichen aber mit ihren Vorzeichnungen auf dem innern Zirkel befindlich sind, jedoch in der Maase, daß jede der ungewöhnlichern Tonarten unter der gewöhnlichen Tonart stehet, die dafür gebraucht wird, und daß mithin jede Tonart zweyerley, C dur und A moll aber dreyerley Vorzeichnungen hat. Der Unterschied ist zwar mehr theoretisch als praktisch *), jedoch

Mittelstimmen; auch ist dieses Kennzeichen behutsam anzuwenden, indem, wenn am Ende des Stücks die Wörter: da Capo, vom Anfange, dal Segno, bey dem Zeichen (§. 35.) stehen, das wahre Ende des Stücks in der Mitte bey der mit dem Endzeichen bezeichneten Note zu finden ist. Zuweilen pflegen auch die Componisten gleich bey dem Ende des Stücks durch eine Ausweichung in eine andere Tonart zu schließen.

*) Aus dem oben zum §. 21. befindlichen Schema des enharmonischen Klanggeschlechts ersehen wir z. B. daß his und deses zwey von dem c ganz verschiedene Töne sind, und daß dieses um ein Comma höher, jenes aber um ein Comma tiefer als c ist. Eben so sind auch ihre Tonarten verschieden. Ob aber schon dieser Unterschied in der Ausübung unmerklich und auf wenigen

Instru-

zu wissen nöthig, und macht eine Veränderung auf dem Notenplane *).

Anmerk. Man kann den Zusammenhang der Dur- und Molltonarten nebst ihren Vorzeichnungen auf folgende Weise entdecken:

Man fange von C dur und A moll, als welche weder mit ✕✕ noch bb bezeichnet sind, an, und nehme erstlich vom C die rechte Quinte g. Da nun C dur als die erste Tonart, die große Septime h als das subsemitonium modi wesentlich hat; so muß G dur ebenfalls das subsemitonium modi fis bekommen, welches durch ✕ vor dem f bezeichnet wird. Von G dur suche man die rechte Quinte d, dieses bekömmt außer dem vorhin schon vorgezeichneten fis, auch noch das subsemitonium modi cis, welches durch ✕ vor c bezeichnet wird, und wird dadurch zu D dur. Die rechte Quinte von D giebt A dur, wenn zu der vorigen Bezeichnung fis und cis noch das subsemitonium gis hinzukömmt. Und auf diese Weise fahre man durch die 12 Quinten fort. Wenn man in Gis dur kömmt, so wird das subsemitonium modi durch das andere ✕ vor f gemacht,

Instrumenten anzubringen ist; und deswegen in der Ausübung übergangen zu werden pfleget; so ist doch die Kenntniß der Bezeichnung der enharmonischen Tonarten nöthig, damit man z. B. bey der Ausweichung der Tonarten von einer gewissen Art der Bezeichnung in andere Tonarten, die sonst die gegenseitige Bezeichnung haben, eine der erstern gleichförmige Bezeichnungsart beybehalten könne.

*) Ob schon z. B. fis und ges auf dem Claviere einerley Ton ist; so wird doch jenes durch das ✕ vor dem f, und dieses durch das b vor dem g ausgedrücket. Mithin kömmt auch der ganze Ambitus des ges dur auf dem Notenplane um einen Grad höher zu stehen, als der Ambitus fis dur.

gemacht, welche zwey xx man sodann in x umändert, und in der Maase fortfähret, bis endlich C dur als His dur mit fünf doppelten und zwey einfachen Creuzen erscheinet.

Auf eben diese Weise fange man wieder bey C dur an und nehme die Quarte f, aus welcher F dur wird, wenn man die in der diatonischen Klangordnung fallende überflüßige Quarte h durch ein vorangesetztes b zur ordentlichen Quarte b macht. Diese Quarte b wird sodann die folgende Tonart B dur, wenn man die von B in F dur fallende überflüßige Quarte e durch b um einen kleinen halben Ton erniedriget und zu es macht, mit Beybehaltung der Bezeichnung der vorigen Tonart. Aus diesem wird Es dur, wenn man mit Beybehaltung der vorigen Bezeichnung die überflüßige Quarte ferner durch b erniedriget, und aus a, as macht. Auf diese Weise fähret man ferner fort, bis nach 12 Quarten C dur als Deses dur erscheinet, nachdem sich von Fes dur an die bb ebenfalls zu verdoppeln angefangen.

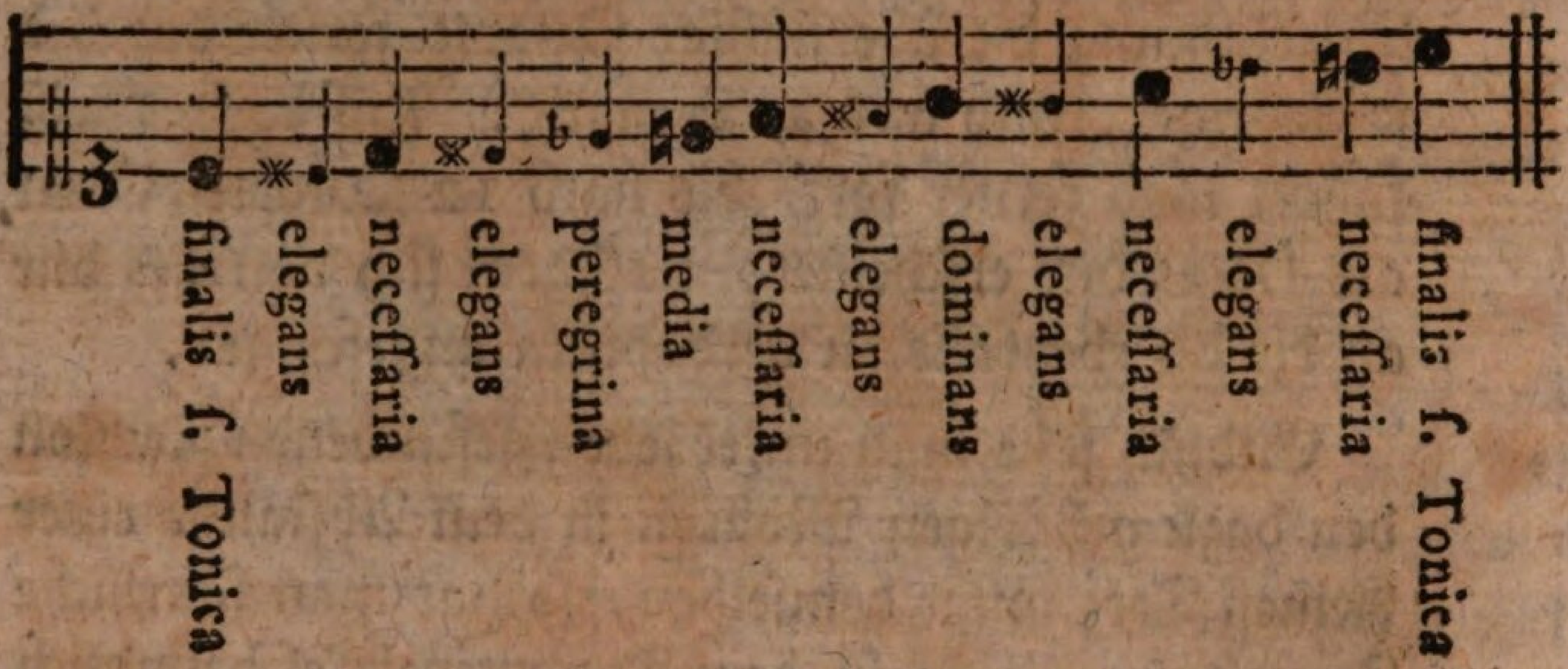
Endlich setze man unter jeden gefundenen Durton den dazu gehörigen Mollton in dem Abstande einer kleinen Terz unter demselben, so hat man sämtliche Tonarten, wie sie in dem Tonartenzirkel befindlich sind, gefunden.

§. 53.

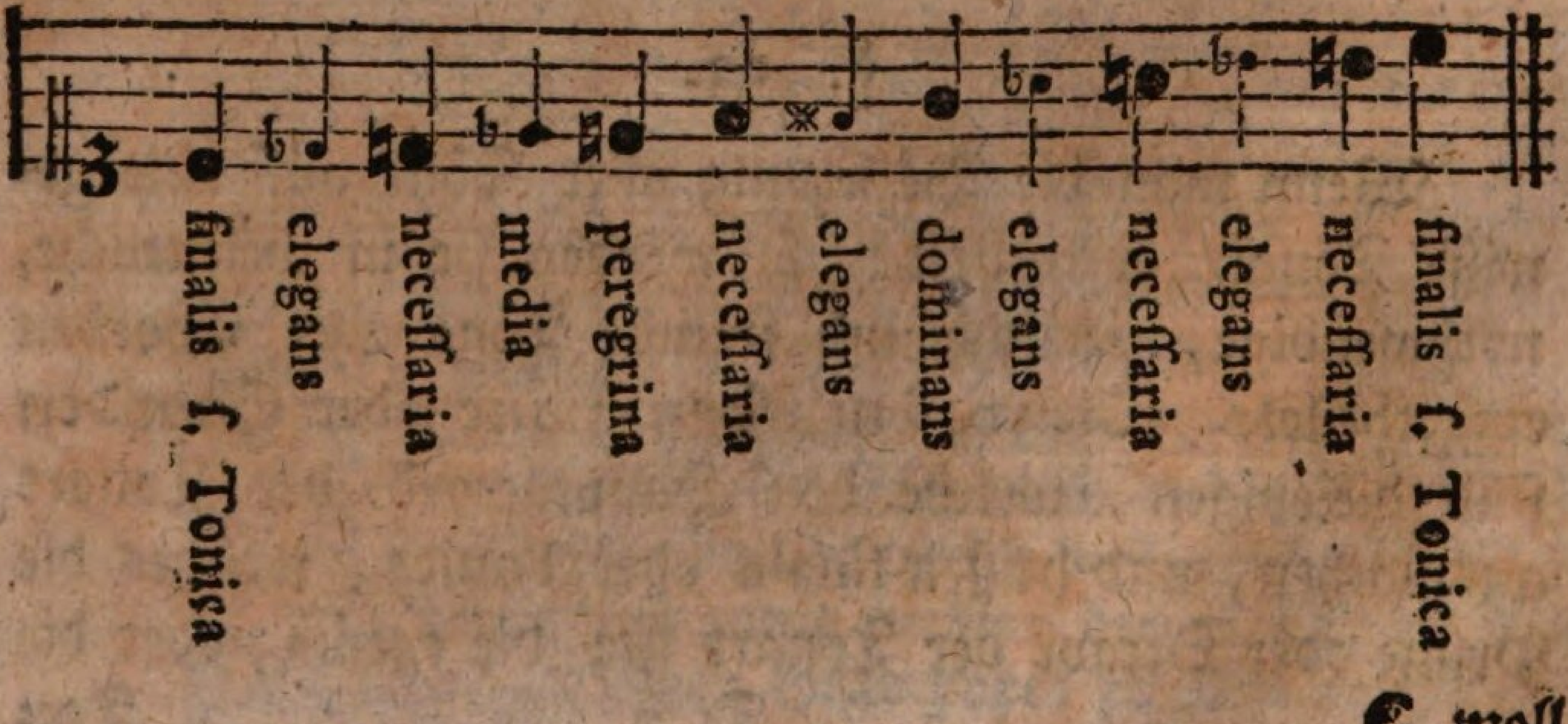
Wenn man die Beziehung aller Töne auf eine gewisse Tonart betrachtet; so werden sie in wesentliche, nothwendige, zierliche und fremde Töne oder Chorden eingetheilet. Die **wesentlichen Töne** oder **Chorden** sind diejenigen, welche den Hauptaccord der Tonart ausmachen, und heißen finalis oder Tonica, welches die Prime oder Octave der Tonart ist; die media, oder die

Terz, welche im Durton groß und im Mollton klein ist; und die dominans oder die Quinte der Tonart; die **nothwendigen Chorden** sind diejenigen, welche außer den wesentlichen Chorden zur Tonart gehören; die **zierlichen** haben ihren Namen daher, weil sie zwischen jenen nur zuweilen zur Veränderung und sonderlich bey dem Ausweichen in die benachbarten Tonarten genommen zu werden pflegen; **fremde** heißen diejenigen, welche den wesentlichen Chorden einer Tonart entgegen stehen, wie im Durtone die kleine und im Molltone die große Terz. Die wesentlichen und nothwendigen Chorden sollen hier durch große, die zierlichen und fremden aber durch kleinere Noten angedeutet werden.

C dur im Auf= und Absteigen.

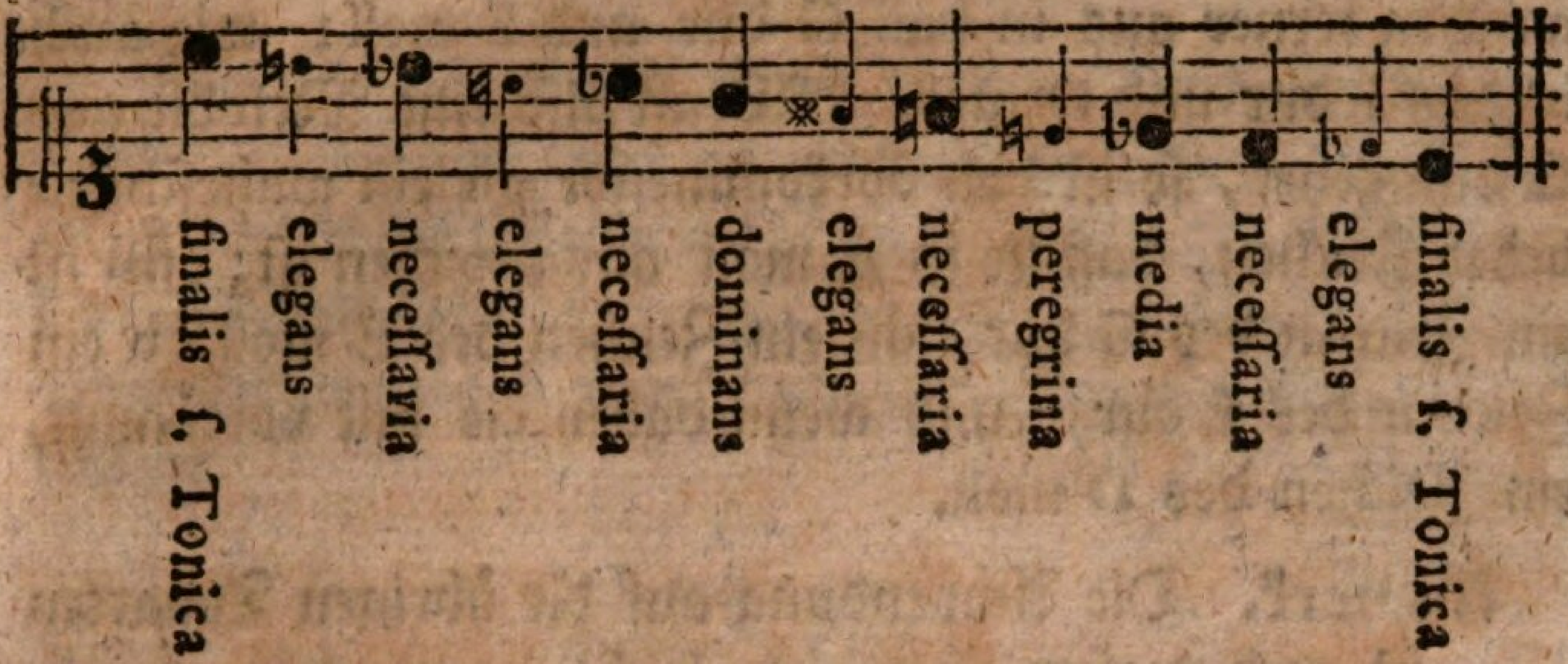


C moll im Aufsteigen.



C moll

C moll im Absteigen.



§. 54.

Wenn schon eine Melodie aus einer bestimmten Tonart gehet, so weichet sie dennoch öfters in andere Tonarten aus, welche Ausweichung sich mehrentheils *) durch die vorkommenden zierlichen und fremden Chorden der Tonart erkennen läßt. Sie pflegt aber gegen das Ende sich wieder in ihrer Tonart einzufinden und in derselben zu schließen.

§. 55.

Eine Melodie kann, ohne daß es dem Gehör empfindlich fällt, unmittelbar in keine andere Tonarten, als in die nächstverbundenen und die nächsten benachbarten Tonarten im musikalischen Zirkel ausweichen. So weicht z. B. C dur aus in A moll, als den mit ihm nächstver-

*) Ich sage mehrentheils, indem nicht allezeit, wenn ein zu der Tonart nicht gehöriger Ton vorkömmt, gesagt werden kann, die Melodie sey in eine andere Tonart ausgewichen, sondern zum öftern ist es blos ein chromatischer Durchgang. Nicht weniger kann zuweilen eine Melodie in andere Tonarten ausweichen, ohne daß zierliche Chorden in derselben vorkommen, welches sodann aus der dazu gehörigen Harmonie erkannt werden muß.

bundenen Mollton, und dieser wieder in jenen. Beyde weichen ferner aus in das G dur und E moll; wie auch in das F dur und D moll. Wenn also eine Melodie aus C dur gehet, so ist das vorkommende gis ein wahrscheinliches Zeichen, daß sie in A moll ausgewichen ist; fis ist ein Zeichen des G dur, dis ein Zeichen des E moll, b ein Zeichen des F dur, und wenn dabey cis mit vorkömmt, ein Zeichen des D moll.

Anmerk. Die Anwendung auf die übrigen Tonarten ist nach diesem Beyspiele leicht zu machen, wenn man nur den Tonartenzirkel zu Hülfe nimmt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Melodie besonders.

§. 56.

Eine Melodie entstehet, wenn die Töne einer bestimmten Tonart in einer willkührlichen, jedoch natürlichen Ordnung nach einander vorgetragen werden.

§. 57.

Die Haupterfordernisse einer Melodie sind also folgende:

1) Daß die Tonfolge derselben natürlich, leicht und fließend seyn, und mithin alle unnatürliche schwere und gezwungene Fortschreitungen vermeiden müsse.

2) Daß sie eine gewisse Tonart zum Grunde habe, welche jedoch auch in die nächstverwandten Tonarten ausweichen kann.

3) Daß die Töne in einem gewissen abwechselnden Zeitmaas auf einander folgen.

4) Daß die Melodie in einer wesentlichen Chorde der Tonart anfange und beschließe.

§. 58.

Von den Tonarten ist im vorigen Abschnitte bereits gehandelt worden, und es werden Fortschreitungen der Töne in fremde Chorden (§. 53.) oder solche Töne, die der Haupttonart oder den damit zunächstverwandten Tonarten entgegen sind, allemal unnatürlich und fehlerhaft.

§. 59.

Die Folge der Töne muß natürlich, leicht und fliessend seyn (§. 57.). Die Regel und Vorschrift der Melodie ist der Gesang. Die Fortschreitung der Töne geschiehet entweder Stufenweis oder Sprungweis. Nun lehret uns die Erfahrung des Sängers, daß

1) bey der Stufenweisen Fortschreitung

a) die Folge von mehrern halben Tönen schwer und weniger natürlich,

b) die Folge von lauter ganzen Tönen, wenn ihrer mehr als viere auf einander folgen, unnatürlich ist,

c) die Fortschreitung, bey welcher nach zwey oder drey ganzen Tönen ein halber Ton folget, die natürlichste und leichteste ist.

2) Bey der Fortschreitung, die Sprungweis geschiehet,

a) die Sprünge um desto leichter sind, je kleiner sie sind,

b) die Sprünge in die wesentlichen und nothwendigen Chorden leichter und natürlicher sind, als in die zierlichen und fremden Chorden.

c) die Sprünge im Absteigen leichter sind, als im Aufsteigen.

d) dieselben der Baßstimme natürlicher sind, als den höhern Stimmen.

§. 60.

Die Theile, aus welchen eine Melodie zusammen gesetzt ist, sind erstlich die Töne oder Noten und dann die Sätze. Bey jenen betrachten wir ihre Quantität oder Größe. Nach derselben sind die Töne oder Noten, wie in der Poesie die Sylben, entweder lang oder kurz. Diese Quantität zu bestimmen, sind folgende Regeln zu bemerken:

1) Sind die Noten von ungleicher Geltung, so sind die von längerer Geltung lang und die von kürzerer Geltung kurz.

2) Sind die Noten von gleicher Geltung, so sind
   a) im geraden Tacte die ungeraden Noten 1, 3, 5, 7 lang, und die geraden 2, 4, 6, 8 kurz;
   b) im ungeraden oder Tripeltacte ist die erste Note lang, die zweyte lang und kurz (anceps), und die dritte kurz.

Anmerk. Unter den Noten von gleicher Geltung, werden die langen gute Tacttheile und die kurzen schlechte Tacttheile genennet.

§. 61.

Wenn eine Melodie in einem ungezierten und einförmigen Vortrage der Noten bestehet, so wird sie ein fester oder ungezierter Gesang, (cantus firmus) genennet; wenn aber der Gesang in verschiedener Länge und Kürze der Noten einhergehet, so heißet sie ein gezierter oder figurirter Gesang (cantus figuratus).

§. 62.

Wenn die Töne ihrer Quantität nach, nach einer gewissen Ordnung mit einander verbunden werden, so entstehet daher der Rhythmus, welcher mit dem metro

und

und Füssen in der Poesie überein kömmt, und einer Melodie ein unterscheidendes Merkmahl giebt.

§. 63.

Eine Melodie bestehet ferner aus **Sätzen**, welche eine Reihe auf einander folgender Töne sind, die zusammen einen musikalischen Gedanken oder Verstand in sich enthalten. Diese können aus einen, zwey und mehr Tacten bestehen, oder auch nur einen Theil eines einzigen Tacts ausmachen, und kommen mit den Commaten in der Rede überein. Derjenige Satz, welcher den Hauptgedanken einer Melodie ausmacht, heißet der **Hauptsatz** (Thema, subjectum).

§. 64.

Der Hauptsatz einer Melodie kann in derselben auf mancherley Weise eingeführet werden. Man kann denselben einführen

1) in Absicht der Stelle, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Octave der Tonart.

2) in Ansehung des Zeitmaases,

a) entweder in größern Noten; dieses wird die Einführung durch die **Vermehrung** (per Augmentationem) genennet.

b) oder in kleinern Noten, welches die Einführung **durch die Verminderung** (per Diminutionem) heißet.

3) in Ansehung der Art und Weise

a) **durch die Umkehrung** (per Conversionem), wenn die Noten, so in dem Hauptsatze steigen, in eben dem Grade fallend, und die im Hauptsatze fallen, in eben dem Grade steigend eingeführet werden.

b) Durch

b) durch die Rückung (per Syncopationem), wenn der Hauptsatz in ganz andern Tacttheilen eingeführet wird, z. B. was im ordentlichen Hauptsatze stehet in Thesi, oder in einem guten Tacttheile, wird in Arsi, oder in einem schlechten Tacttheile eingeführt, und so umgekehrt. Daher entstehet öfters, daß eine Note zwischen zwey Tacte zu stehen kömmt, und durch den Tactstrich getheilet wird.

§. 65.

Eine Melodie wird wieder in Abschnitte oder Perioden abgetheilt, welche wie die größern Unterscheidungszeichen in der Sprache anzusehen, und wieder als kleinere Melodien für sich zu betrachten sind.

§. 66.

Eine Melodie muß in einer wesentlichen Chorde der Tonart anfangen und beschließen (§. 57.). Der Schluß muß also in die Prime, Terz oder Quinte der Tonart geschehen, wiewohl der Schluß in die Prime, welche auch deswegen die Finalchorde heißet, der vollständigste ist. Der Schlußton muß durch einen vorhergehenden Ton vorbereitet werden. Wenn nun zu Ende eines Abschnitts nach dem Vorbereitungstone der Schlußton wirklich folgt, so ist es ein ganzer Schluß, folgt aber der Schlußton nicht darauf, so ist es ein halber Schluß.

§. 67.

Der vollständigste Schluß ist, wenn die Melodie nach der Vorbereitungsnote in die Finalchorde der Tonart schließet (§. 66.) Minder vollständig sind folgende Schlüsse:

1) Wenn die Melodie in eine andere wesentliche Chorde außer der Finalchorde der Tonart schließet.

2) Wenn

2) Wenn die Melodie in die Finalchorde einer verwandten Tonart schließet, worein sie ausgewichen ist (§. 55.).

3) Wenn die Melodie in eine andere wesentliche Chorde außer der Finalchorde einer verwandten Tonart schließet, worein sie ausgewichen ist.

4) Wenn die Melodie nur einen halben Schluß macht (§. 66.). Denn bey dem ersten Schlusse wird das Gehör völlig, bey denen folgenden aber nicht völlig, und immer weniger befriediget, sondern erwartet noch mehr. Durch diese verschiedenen Arten der Schlüsse werden die Abschnitte und Perioden einer ganzen Melodie gemacht.

§. 68.

Wenn eine Melodie in gewisse Haupttheile eingetheilet wird, welche wiederholet werden, so nennet man diese Wiederholungen **Reprisen** (§. 36.). Werden diese Reprisen nach einem gewissen Rhythmus und einer bestimmten Anzahl Tacte abgemessen und eingerichtet, so entstehen daher die Tanzmelodien, von deren Verschiedenheit unten mehreres.

§. 69.

Eine Melodie, die sich weder an einen Hauptsatz noch an einen bestimmten Rhythmus bindet, wird eine **Fantasie** oder Capriccio genennet: wird überdies keine gewisse Tactart dabey beobachtet, so heißet es eine **freye Fantasie.**

§. 70.

Es finden bey einer Melodie mancherley Veränderungen statt, von welcher außer den oben §. 64. von dem Hauptsatze angegebenen hauptsächlich noch folgende zu bemerken sind:

1) Wenn durch Zusetzung oder Weglassung einiger Töne oder Noten der Melodie der Rhythmus derselben verändert wird.

2) Wenn die Tactart verändert, und eine im geraden Tacte gesetzte Melodie in ungeraden oder Tripeltact und so wieder umgekehrt gesetzt wird.

3) Wenn die Tonart verändert und eine in einem Durtone gesetzte Melodie in eben den Mollton, und umgekehrt gesetzt wird.

§. 71.

Eine Melodie wird entweder von der menschlichen Stimme oder auf musikalischen Instrumenten vorgetragen. Im erstern Falle wird sie eigentlich ein Gesang genennet. Bey diesem vereinigen sich die Poesie und Musik mit einander zu einerley Endzweck. Die erstere giebt den Stoff her, welcher entweder in Handlung oder Leidenschaft bestehet, und trägt ihn in zierlich geordneter und leichtfließender Rede zum Behuf der Musik vor; diese aber bemühet sich den Ausdruck der Handlungen oder Leidenschaften durch eine angepaßte und gut gewählte Folge der Töne zu erhöhen und fühlbar zu machen. Die Rede, welche mit dem Gesange verbunden wird, heißet der Text.

Anmerk. Eine Melodie, welche ohne Text gesungen wird, nennen die Italiäner Canzon.

§. 72.

Der Text wird mit dem Gesange auf die Weise verbunden, daß man zu jeder Sylbe desselben einen Ton, oder mehrere Töne oder Noten singet. Wird zu jedem Tone oder Note eine Sylbe des Textes gesungen, so nennet man den Gesang syllabisch; werden aber mehrere

mehrere Noten auf eine Sylbe gesungen, so heißet er melisimatisch. Melisma bezeichnet eine aus verschiedenen Noten zusammengesetzte Figur, oder auch eine durch viele Tacte hindurch dauernde Reihe solcher Figuren, wozu nur eine Sylbe vorhanden ist.

§. 73.

Alle Sylben der Sprache endigen sich entweder mit lauten oder mit stummen Buchstaben. Bey denen Sylben, die sich mit lauten Buchstaben endigen, findet die Verbindung mit den Noten keine Schwierigkeit. Wenn sich aber die Sylben mit Consonanten endigen, so müssen die Endconsonanten, weil sie keinen Laut geben können, erst mit dem Anfange der gleich darauf folgenden Sylbe ausgesprochen werden.

§. 74.

Bey Unterlegung der Textes unter die Noten muß die Quantität der Noten mit der Quantität der Sylben dergestalt übereinkommen, daß niemals eine lange Sylbe mit einer kurzen Note, oder umgekehrt, eine kurze Sylbe mit einer langen Note verbunden werde. Zur Kenntniß der Quantität der Noten hat man oben §. 60. schon den nöthigen Unterricht ertheilet. Die Quantität der Sylben belangend, hat man in der deutschen Sprache nur diese zwey Regeln zu beobachten:

1) Alle einsylbige Wörter werden willkührlich lang oder kurz gebraucht.

2) Von den vielsylbigen Wörtern ist diejenige Sylbe eines Worts, welche den Ton hat, lang, die übrigen Sylben braucht man willkührlich lang oder kurz.

§. 75.

Man pflegt auch zur Verlängerung des Textes Wörter oder ganze Sätze desselben ein oder etliche mal zu wiederholen. Gute Componisten pflegen jedoch bey dem heutigen verbesserten Geschmack in der Musik die allzuhäufigen Wiederholungen des Textes sehr einzuschränken und den Text nicht ohne besondern Nachdruck zu wiederholen.

§. 76.

Die Art des Vortrags der Töne und die Manieren sind schon oben Abth. 1. Abschn. 2. Kap. 3. §. 37. bis 42. erkläret worden, und sind unter den melodischen Zierlichkeiten nur noch die Cadenz und die Fermate zu bemerken, davon die erstere eigentlich den Fall oder Schluß einer Melodie bedeutet, und bey welcher der Sänger zum öftern verschiedene melodische Figuren und Veränderungen anbringt, hierauf der Vorbereitungsnote des Schlusses (§. 66.) sich nähert und vor Eintretung der Schlußnote gemeiniglich einen Triller darauf schlägt. Die Fermate oder der Ruhepunct (§. 34.) wird über einer langen Note zumal in langsamen und Affectvollen Melodien ebenfalls verzieret vorgetragen.

§. 77.

Unter den Melodien, welche mit Text gesungen werden, ist erstlich zu bemerken der Choral, welcher in einer Melodie bestehet, die in gleichen Noten langsam und ohne genaue Beobachtung des Tacts gesungen wird. Oder kürzer, es ist der feste Gesang (§. 61.) mit Text begleitet. Er wird wegen seiner edeln Einfalt, und weil auch Unerfahrne in der Musik ihn mitsingen können, hauptsächlich bey dem Gottesdienste gebraucht, und also meistens geistliche Texte, sonderlich Oden oder Lieder darauf gesungen.

§. 78.

Diejenige Melodie, welche hauptsächlich des Textes wegen da ist, heißet das **Recitativ**, welches in einer melodischen Declamation des Textes bestehet, die sich nicht genau an den Tact bindet. Kommt im Recitativ eine Stelle vor, welche nach dem Tacte gesungen wird, so nennet man sie Arioso.

§. 79.

Alle übrige Melodien, welche mit poetischen Texte gesungen werden, pflegt man unter dem gemeinen Namen der Arie zu begreifen, sie mögen in Reprisen eingetheilet seyn, oder nicht. Insonderheit aber wird diejenige Melodie, welche nach den verschiedenen Strophen einer poetischen Ode wiederholet wird, eine **musikalische Ode** oder ein **Lied** genennet. Hieher gehöret auch das Rondeau, wenn es nach poetischen Texte gesungen wird, und ein **Rundgesang** heißet.

§. 80.

Diejenigen Melodien, welche blos für die musikalischen Instrumente gesetzet sind (§. 71.), sie mögen zum Tanze gebraucht werden, oder nicht, unterscheiden sich von einander theils durch die Verschiedenheit der Tactart, theils durch die Geschwindigkeit, theils durch ihre Abtheilungen oder Reprisen, und die bestimmte Tactzahl in jeder derselben, hauptsächlich aber durch einen jeder besonders eigenen Rhythmus (§. 62.). Die Bemerkungswürdigsten davon sind

a) im geraden Tacte,

1) Allemande, ist eine ernsthafte Melodie in schlechtem Tacte und zwey Reprisen, fast gleicher Länge,

fängt in jeder Reprise mit einer kurzen Note, nemlich einem Achtel oder Sechzehntheil oder drey Sechzehntheilen im Auftacte an.

2) Balletto, ist eine im schlechten Tact und zwey Reprisen, deren jede 4 oder 8 Tacte lang ist, gesetzte Tanzmelodie, welche mit einem Achtel im Aufheben anfängt.

3) Bource, ist eine langsame französische Tanzmelodie in Vierviertelta cte, welche, wenn sie zum Tanzen bestimmt, vier Tacte in der ersten und vier in der andern Reprise hat. Sie hat ein dactylisches Metrum, so, daß gemeiniglich auf ein Viertel zwey Achtel folgen, und der Anfang mit dem letzten Viertel des Aufhebens gemacht wird, welches Viertel man am Ende der Reprisen wieder abkürzet.

4) Gavotte, ist eine Tanzmelodie im Vierviertelta cte, die aus zwey Reprisen bestehet, deren erste gemeiniglich vier, die andere aber acht Tacte hat. Sie fangen mit den zwey letzten Vierteln des Aufschlagens an und endigen sich mit den zwey ersten Vierteln oder mit einem halben Tacte.

5) Marche, ist eine zwar ernsthafte aber doch frische und ermunternde Melodie im schlechten Tacte, welche ihren eigentlichen Sitz vor dem Troupp auf der Parade hat, jedoch aber auch bey andern feyerlichen Gelegenheiten gebraucht wird.

6) Pastorello, ist eine aus zwey Reprisen im schlechten Tacte bestehende simple Melodie, welche die ganz ungekünstelte Musik der Schäfer oder Hirten nachahmet.

7) Ri-

7) Rigaudon, ist ein lustiger Tanz in schlechtem Tacte, aus drey bis vier Reprisen bestehend, wovon die dritte ganz kurz zu seyn pfleget.

8) Rondeau, kann zum Tanzen, Singen oder Spielen gebraucht werden, und in geraden oder ungeraden Tacte bestehen, wenn es nur vivace gemacht wird; es bestehet in etlichen Abschnitten, nach deren jedem der erste Abschnitt, der eigentlich Rondeau heißet, wiederholet wird. Wird es mit einem Texte gesungen, so heißet es ein Rundgesang (§. 79.).

Hieher gehören noch die verschiedenen Arten der englischen, deutschen und anderer Tänze.

§. 81.

b) Unter den merkwürdigsten Melodien für Instrumente im ungeraden Tacte sind hauptsächlich folgende zu merken:

1) Die **Menuet** ist eine aus zwey Reprisen im $\frac{3}{4}$tel Tacte bestehende Tanzmelodie, von welchen jede acht Tacte enthalten muß, wenn sie wirklich zum Tanz gebraucht werden soll. Man pflegt auch öfters zwey Menuetten an einander zu hängen und beyde wechselsweise zu spielen, da man denn die andere gemeiniglich das **Trio** nennet.

2) Die **Sarabande** ist ein spanischer Tanz in $\frac{3}{2}$tel oder $\frac{3}{4}$tel Tacte, von zwey Reprisen, deren jede acht Tacte hält; hat übrigens viel Aehnlichkeit mit der Menuet, nur daß sie langsamer gehet.

3) Die **Passepied**, welche aus zwey Reprisen im $\frac{3}{8}$tel Tacte besteht, davon jede ebenfalls acht Tacte hat, hat ebenfalls bis auf das geschwindere Tempo viel ähnliches mit der Menuet.

4) Der pohlnische Tanz, oder die Polonoise, besteht aus zwey Reprisen in langsamen $\frac{3}{4}$tel Tacte, in welchem gemeiniglich Sechzehntheile mit eingemischet sind. Beyde Reprisen müssen eine gerade Auzahl Tacte haben.

5) Courante, ist ein alter französischer aus zwey Reprisen im ungeraden Tacte bestehender Tanz.

6) Gique, ist eine geschwinde aus Tripeltacte und zwey Reprisen bestehende Melodie.

7) Siciliano, kömmt mit der Gique überein, nur daß es viel langsamer gemacht wird.

8) Canarie, ist eine sehr geschwinde aber dabey kurze Art von Giquen in $\frac{3}{8}$ Tacte, und zwey Reprisen, und wird die erste Note mit einem Puncte versehen, und die zweyte ein Sechzehntheil.

Hieher gehören auch die schwäbische, bayerische und andere burleske Tänze.

Dritte Abtheilung.
Von der Harmonie.

Erster Abschnitt.
Von der Harmonie überhaupt und ihrem Ursprunge.

§. 82.

Das Wort, Harmonie, welches von dem griechischen Worte ἁρμοζειν übereinstimmen, herkömmt, heiset in der Musik eine wohlklingende Verbindung der Töne, welche sich zugleich hören laßen, oder ein wohllautender Zusammenklang mehrerer Töne. Das Gegentheil davon oder ein übellautender Zusammenklang der Töne wird Anarmonia genennet.

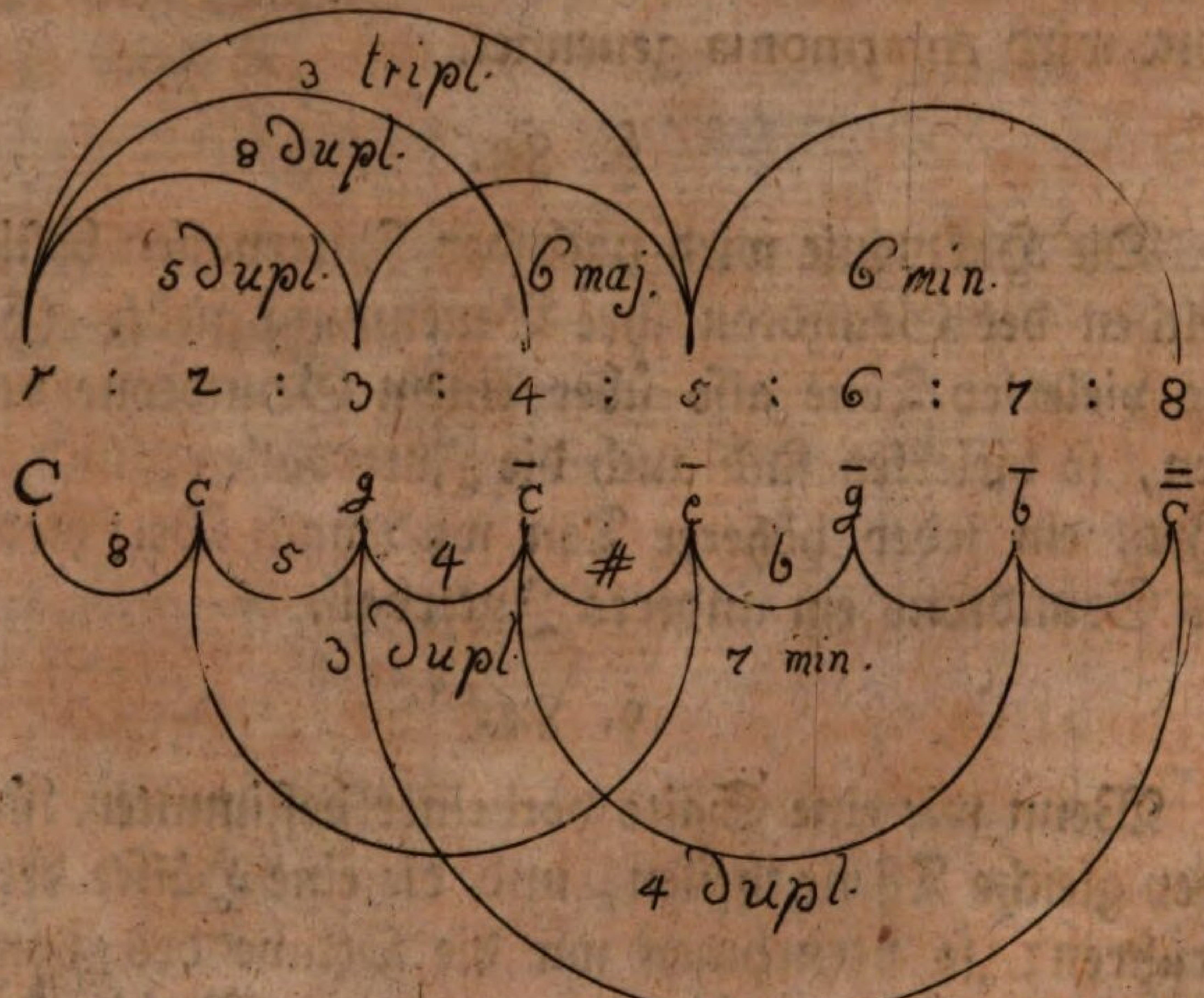
§. 83.

Die Harmonie wird nach den Intervallen bestimmet, welchen der Grundton ihre Benennung giebt. (§. 11.) So vielerley Töne also über einem Grundtone vorkommen, so vielerley sind auch die Intervallen; und umgekehrt, ein jeder höherer Ton wird nach Verschiedenheit des Grundtons ein anderes Intervall.

§. 84.

Wenn wir eine Saite von einer bestimmten Länge in zwey gleiche Theile theilen, und die eine Hälfte derselben berühren; so vernehmen wir die Octave des Tons, in welchen die Saite gestimmet worden. Mithin steht die Octave in der Verhältniß 2 : 1. Theilen wir diese Saite in drey gleiche Theile, und berühren zwey Theile; so ertönet die Quinte von dem Tone der Saite. Die Quinte stehet also in der Verhältniß 3 : 2. Wird die Saite in

vier gleiche Theile abgetheilt und drey davon berührt; so läßt sich die Quarte hören, die daher in der Verhältniß 4 : 3 steht. Man theile sie ferner in fünf Theile und schlage viere derselben an; so vernimmt man die große Terz, deren Verhältniß also 5 : 4 ist. Unternimmt man die Theilung in sechs Theile, und läßt fünf Theile hören; so hat man die kleine Terz in der Verhältniß 6 : 5. Die Abtheilung in sieben Theile, davon sechs angeschlagen werden, giebt eine noch kleinere Terz in der Verhältniß 7 : 6 an, die gegen den Ton der ganzen Saite eine kleine Septime ist. In acht Theile getheilet, giebt wieder eine Octave der ganzen Saite an, u. s. f. Aus der Zusammensetzung dieser Verhältniße entstehet folgende arithmetische Progression:



§. 85.

§. 85.

In eben dieser natürlichen Folge der Verhältniße giebt auch die Trompete, das Waldhorn und andere Arten der Hörner die Töne an. Ingleichen wenn ich auf einem starkklingenden Claviere die tiefsten Töne; z. B. C anschlage; so höre ich zugleich ziemlich vernehmlich g, e, $\bar{b}$ mit erklingen, und die andern Töne vorgemeldeter Progreßion sind als Octaven nicht zu vernehmen. Und diese ganze Progreßion liegt in einem jeden Tone, nur daß selbige in den höhern Tönen der Höhe wegen nicht deutlich bemerket werden kann.

Zusatz. Man erkennet daraus, warum in dem Cornet, Mixturen und andern vielfachen Orgelregistern, die aus verschiedenen Tönen von diesen einfachen Verhältnißen zusammengesetzet sind, diese viele Töne nur als einer klingen.

§. 86.

Zwey Töne consoniren, wenn sie in einem größern Verhältniße gegen einander stehen, und dissoniren, wenn sie in einem kleinern Verhältniße gegen einander stehen. Je größer also das Verhältniß zweyer Töne ist, desto mehr consoniren sie, und je kleiner ihr Verhältniß ist, um desto mehr dissoniren sie.

Anmerk. Größer nennet man die Verhältniße, wenn sich ihre Zahlen der Einheit nähern; jemehr sich aber ihre Zahlen von der Einheit entfernen, um desto kleiner sind die Verhältniße.

§. 87.

Machen wir davon die Anwendung auf die im §. 84. angegebene Progreßion; so finden wir, daß die Intervallen nach folgenden Graden consoniren:

C : C.	1 : 1.	Einklang		
C : c.	2 : 1.	Octave		
C : g.	3 : 2.	Quinte		
C : f.	4 : 3.	Quarte		
C : e.	5 : 4.	große Terz		
C : a.	5 : 3.	große Sexte		
C : dis	6 : 5.	kleine Terz		
C : gis	8 : 5.	kleine Sexte		
C : b.	9 : 5.	oder	7 : 4.	Septime
C : d.	9 : 8.	Secunde.		

Man ersiehet daher, daß die Eintheilung der Tonkünstler von den Intervallen in Consonanzen und Dissonanzen, und jener in vollkommene und unvollkommene Consonanzen bloß eine Verschiedenheit in dem Grade, aber nicht in der Art ausmache, und daß, nach dem Begriffe derselben, bloß der Gebrauch ein Intervall zur Consonanz oder Dissonanz mache, davon bald in der Lehre von den Accorden mehr gesaget werden soll.

Zweyter Abschnitt.

Von der Harmonie besonders.

Erstes Kapitel.

Von den Accorden.

Erste Abhandlung.

Von den Accorden überhaupt und besonders von den Grundaccorden.

§. 88.

Die Zusammensetzung mehrerer Töne, welche durch einen Grundton bestimmet wird, nennet man einen **Accord**. Es ist also ein Accord aus verschiedenen Intervallen zusammen gesetzt. (§. 11.)

§. 89.

Wenn Töne nach den größern Verhältnissen der harmonischen Progression (§. 84.) zusammen gesetzet werden und den Ton des einfachsten Verhältnisses zum Grundtone haben, so wird der Accord ein **Grundaccord** genennet.

§. 90.

Betrachten wir die oben §. 84. angegebene harmonische Progression, so finden wir, daß uns die Natur selbst folgende Zusammensetzungen angiebt:

			Septime	b.	7.
Quinte	g.	6.	Quinte	g.	6.
Terz	e.	5.	Terz	e.	5.
Octave	c.	4.	Octave	c.	4.
Quinte	g.	3.	Quinte	g.	3.
Octave	c.	2.	Octave	c.	2.
Grundton	C.	1.	Grundton	C.	1.

Die erstere Zusammensetzung bestehet also aus dem Grundtone, der Terz, Quinte und Octave, und heißet der **Hauptaccord**; die andere Zusammensetzung bestehet aus dem Grundtone, der Terz, Quinte und Septime, und macht den **Septimenaccord** aus.

§. 91.

Der Hauptaccord wird auch von den Lehrern der Tonkunst, weil er aus drey verschiedenen Tönen bestehet, Trias oder **Dreyklang** genennet. Wenn wir die in dem diatonischen Klanggeschlechte liegende Hauptaccorde oder Triaden untersuchen, so finden wir in demselben dreyerley:

1) Den Hauptaccord mit der großen Terz und rechten Quinte, den die Musiklehrer Triadem harmonicam perfectam, **den harten Dreyklang** nennen.

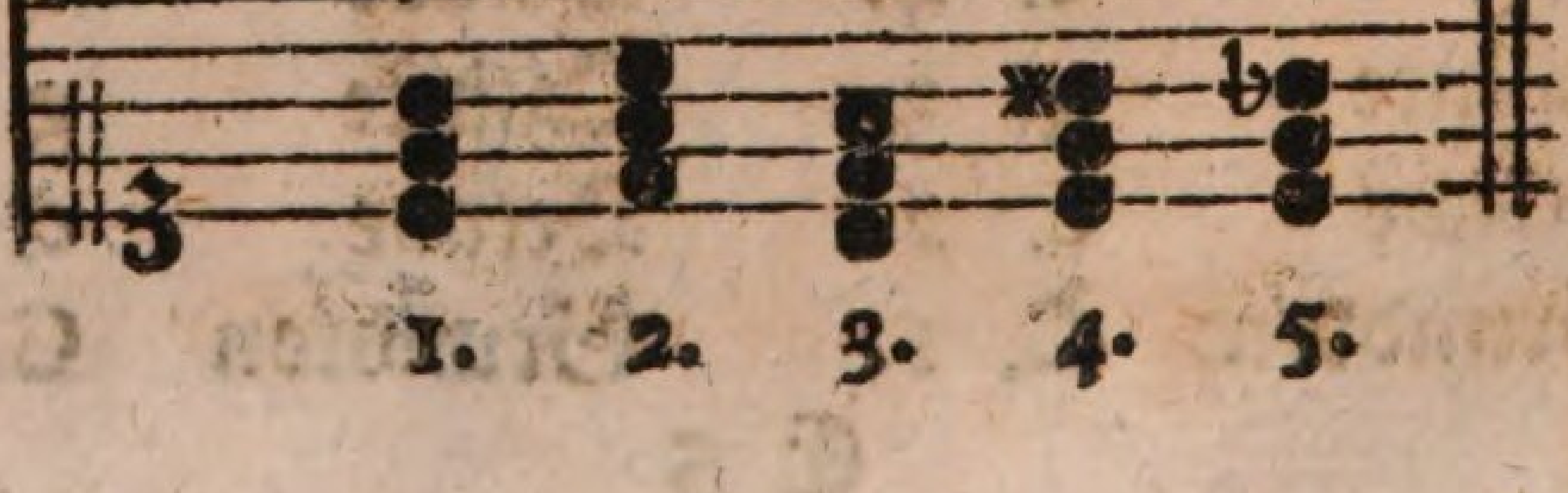
2) Den Hauptaccord mit der kleinen Terz und rechten Quinte, welcher Trias harmonica imperfecta, **der weiche Dreyklang** heißet.

3) Den Hauptaccord mit der kleinen Terz und falschen Quinte, welcher Trias manca, **der verminderte Dreyklang** genennet wird.

Nehmen wir das chromatische Klanggeschlecht noch dazu, so entdecken wir, außer den nur erwähnten, auch noch

4) den Hauptaccord mit der großen Terz und übermäßigen Quinte, dieser heißet Trias superflua.

5) Den Hauptaccord mit der großen Terz und falschen Quinte.



1. 2. 3. 4. 5.

§. 92.

§. 92.

Der Durton hat also in seinem Umfange folgende Hauptaccorde:

8.	c	d	e	f	g	a	h
5.	g	a	h	c	d	e	f
3.	e	f	g	a	h	c	d
	C	D	E	F	G	A	H
die	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. des Tons.

Die Prime, Quarte und Quinte des Durtons hält also harte Dreyklänge; die Secunde, Terz und Sexte desselben weiche Dreyklänge, und die Septime einen verminderten Dreyklang in sich.

§. 93.

Der Mollton hat im Aufsteigen folgende Hauptaccorde:

8.	a	h	c	d	e	fis	gis
5.	e	f	g	a	h	c	d
3.	c	d	e	f	gis	a	h
	A	H	C	D	E	Fis	Gis
die	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7. des Tons.

Er hat also im Aufsteigen auf der Terz und Quinte der Tonart harte Dreyklänge; auf der Prime und Quarte des Tons weiche Dreyklänge, und auf der Secunde, Sexte und Septime des Tons verminderte Dreyklänge.

Im Absteigen hat der Mollton aber folgende Accorde in sich:

8.	g	f	e	d	c	h	a
5.	d	c	h	a	g	f	e
3.	h	a	gis	f	e	d	c
	G	F	E	D	C	H	A
die	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1. der Tonart.

Der

Der Mollton hat also im Absteigen auf der Terz, Quinte, Sexte und Septime des Tons harte Dreyklänge; auf der Prime und Quarte des Tons weiche Dreyklänge, und auf der Secunde des Tons einen verminderten Dreyklang.

§. 94.

Wir ersehen daraus, daß der Mollton, so wie der Durton auf der Quinte des Tons die große Terz wesentlich hat, nur mit dem Unterschiede, daß diese große Terz bey dem Molltone nicht mit in dem Systeme oder der Vorzeichnung befindlich ist, sondern allezeit besonders vorgezeichnet werden muß. Und eben hierinnen liegt der Grund von der Verschiedenheit des Molltons in Auf- und Absteigen.

§. 95.

Die Septimenaccorde des Durtons sind folgende:

7.	h	c	d	e	f	g	a	
3.	g	a	h	c	d	e	f	
5.	c	f	g	a	h	c	d	
	C	D	E	F	G	A	H	
die	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	der Tonart.

Die Septimenaccorde des Molltons sind im Aufsteigen:

7.	g	a	h	c	d	e	f	
5.	e	f	g	a	h	c	d	
3.	c	d	e	f	gis	a	h	
	A	H	C	D	E	Fis	Gis	
die	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	der Tonart.

im

im Absteigen aber

	7.	f	e	d	c	h	a	g
	5.	d	c	h	a	g	f	e
	3.	h	a	gis	f	e	d	c
		G	F	E	D	C	H	A
die		7.	6.	5.	4.	3.	2.	1. der Tonart.

§. 96.

Der Septimenaccord hält also vier verschiedene Töne in sich, da der Hauptaccord deren nur drey hat. Ferner finden wir in dem diatonischen und chromatischen Klanggeschlechte acht verschiedene Septimenaccorde, als:

1) mit der großen Terz, rechten Quinte und großen Septime.

2) mit der großen Terz, rechten Quinte und kleinen Septime.

3) mit der kleinen Terz, rechten Quinte und großen Septime.

4) mit der kleinen Terz, rechten Quinte und kleinen Septime.

5) mit der kleinen Terz, falschen Quinte und großen Septime.

6) mit der kleinen Terz, falschen Quinte und kleinen Septime.

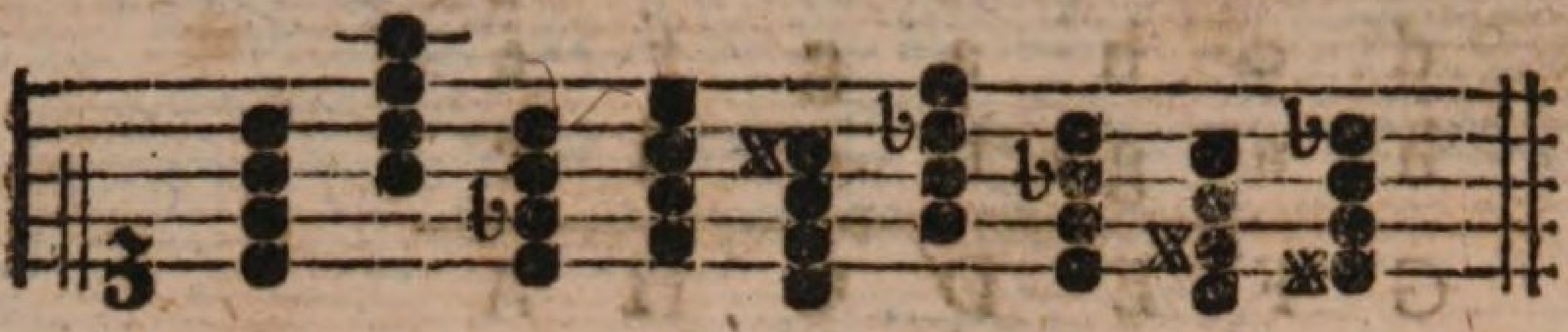
7) mit der großen Terz, falschen Quinte und großen Septime.

8) mit der großen Terz, falschen Quinte und kleinen Septime.

Und aus dem enharmonischen Klanggeschlechte ziehen wir den gar nicht ungewöhnlichen Septimenaccord

9) mit

9) mit der kleinen Terz, falschen Quinte und kleinsten Septime.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

§. 97.

Die Accorde laßen sich in verschiedenen Lagen vorstellig machen. Um diese deutlich zu bestimmen, so wird in der vierstimmigen Harmonie der Grundton der Baß, der dem Grundtone am nächsten liegende Ton der Tenor, der nach diesem folgende der Alt, und der oberste der Discant (§. 8.) genennet.

§. 98.

Es kann also der Hauptaccord in folgenden verschiedenen Lagen erscheinen:

Discant	g	c	e	e	g	c
Alt	e	g	c	g	c	e
Tenor	c	e	g	c	e	g
Baß	c	c	c	c	c	c

Es wird auch zum öftern die Octave des Grundtons weggelaßen, und statt derselben eine von den obern Stimmen verdoppelt, und entstehen daher folgende Lagen:

Discant	e	g	g	g	e	e
Alt	g	e	e	g	e	g
Tenor	e	g	e	e	g	g
Baß	c	c	c	c	c	c

Oder

Oder es wird eine von den obern Stimmen gar weggelaßen und die andern verdoppelt, daher kommen folgende Lagen:

Discant	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{c}}$
Alt	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\bar{e}$
Tenor	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\bar{c}$
Baß	c	c	c	c	c	c

§. 99.

Der Septimenaccord erscheinet in folgenden verschiedenen Lagen:

Discant	$\bar{f}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{f}$	$\bar{h}$
Alt	$\bar{d}$	$\bar{f}$	$\bar{h}$	$\bar{f}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{d}}$
Tenor	h	$\bar{d}$	$\bar{f}$	h	$\bar{d}$	$\bar{f}$
Baß	g	g	g	g	g	g

und kann noch in mancherley verschiedenen Lagen dargestellet werden, wenn eins von den vier verschiedenen Intervallen, die denselben ausmachen, ausgelaßen wird. Diese Uebung wird den Lernbegierigen überlaßen.

§. 100.

In dem Generalbaße wird der Hauptaccord bemerket, wenn gar keine Ziffer über die Grundnote gesetzt wird, die Septime aber, wenn über die Baßnote eine 7 geschrieben wird. Soll jedoch in beyden Accorden ein Intervall von dem vorgezeichneten System abweichen und entweder erhöhet oder erniedriget werden, so wird die erhöhete Terz durch ein darüber stehendes x, die erniedrigte Terz aber durch ein darüber gesetztes b; die

erhö-

erhöhete Quinte durch 5, , die erniedrigte Quinte aber durch 5b ausgedrücket; wie denn überhaupt alle übrige Intervallen, wenn sie erhöhet werden sollen, durch einen an ihre Ziffer gehängten Strich, wenn sie aber erniedriget werden sollen, durch ein der Ziffer angehängtes b bemerket werden (§. 17.)

Andere Abhandlung.

Von den Nebenaccorden.

§. 101.

Alle andere Accorde, welche aus den in der vorigen Abhandlung angezeigten Grundaccorden entspringen, heisen **Nebenaccorde**. Die Ableitung der Nebenaccorde aus den Grundaccorden geschiehet entweder durch die **Umwendung** oder durch die **Aufhaltung**.

§. 102.

Die Intervallen und Accorde werden durch den Grundton bestimmet. Wenn nun der Grundton zu einer obern Stimme, und eine von den obern Stimmen zum Grundtone gemacht wird, so heiset dieses eine **Umwendung**.

§. 103.

Die Umwendung der Intervallen ist in dem diatonischen Klanggeschlechte folgende:

Umwendung	c 7	c 6	c 5	c 4	c 3	c 2
Intervall	d 2	e 3	f 4	g 5	a 6	h 7
Grundton	c	c	c	c	c	c

Die

Die Umwendung der Intervallen in dem chromatischen Klanggeschlechte fällt folgendergestalt aus:

Grundton	Intervall		Umwendung	
c	cis	2 minor	c	7 major
c	d	2 major	c	7 minor
c	dis	3 minor	c	6 major
c	e	3 major	c	6 minor
c	f	4	c	5 recta
c	fis	4 superflua	c	5 falsa
c	g	5 recta	c	4
c	gis	6 minor	c	3 major
c	a	6 major	c	3 minor
c	b	7 minor	c	2 major
c	h	7 major	c	2 minor

§. 104.

Die Umwendung eines Accords geschiehet, wenn der Grundton zu einer obern Stimme, und eine von den obern Stimmen zum Grundtone gemacht wird. (§. 102.) Wenn wir also den Hauptaccord auf die Maase umwenden, so entstehen folgende Nebenaccorde:

8	c	6	c	4	c
5	g	3	g	8	g
3	e	8	e	6	e
	c		e		g

Der erstere umgewendete Accord heißet der Sextenaccord (6), und der andere der Sextquartenaccord ($\frac{6}{4}$).

§. 105.

Der Sextenaccord und der Sextquartenaccord entstehen also aus der Umwendung des Hauptaccords (§. 104.). Sie haben mithin die Natur des Hauptaccords, und werden statt desselben öfters gebraucht.

Anmerk. Wer sich die Hauptaccorde gut bekannt gemacht hat, der weiß also auch diese Accorde leicht zu finden, indem der Sextenaccord der Hauptaccord von der unter seinem Grundtone liegenden Terz, und der Sextquartenaccord der Hauptaccord von der über seinem Grundtone liegenden Quarte ist.

§. 106.

Der Hauptaccord bestehet nur aus drey verschiedenen Tönen (§. 91.), und also auch der Sextenaccord und Sextquartenaccord (§. 104.); mithin kommen alle die verschiedene Lagen des Hauptaccords §. 98. auch dem Sextenaccorde und dem Sextquartenaccorde zu.

§. 107.

Der Septimenaccord bestehet aus vier verschiedenen Tönen (§. 96.), da der Hauptaccord deren nur drey hat; mithin wird bey der Umwendung des erstern der Ton, welcher zum Grundtone genommen wird, aus den obern Stimmen weggelaßen, und statt deßen der Ton oben genommen, welcher vor der Umwendung der Grundton war. Wenn wir also den Septimenaccord auf die Weise umwenden, so entstehen folgende Nebenaccorde:

7	f	6	g	6	h	6	d
5	d	5	f	4	g	4	h
3	h	3	d	3	f	2	g
	g		h		d		f

§. 108.

Wenn wir bey dem Septimenaccorde die Terz zum Grunde legen, so entstehet der Quintsextenaccord (§. 107.)

Diesen kann man in folgenden verschiedenen Lagen vortragen:

g	d	f	f	g	d
f	g	d	g	d	f
d	f	g	d	f	g
h	h	h	h	h	h

§. 109.

Wird die Quinte bey dem Septimenaccorde zum Grundtone genommen, so erscheinet der Terzquartenaccord (§. 107.), deßen verschiedene Lagen sind folgende:

h	f	g	g	h	f
g	h	f	h	f	g
f	g	h	f	g	h
d	d	d	d	d	d

§. 110.

Nehmen wir die Septime als den Grundton bey der Umwendung des Septimenaccords an, so bekommen wir den Accord der Secunde, Quarte und Sexte (§. 107.), welcher in seinen verschiedenen Lagen folgendermasen aussiehet:

d	g	h	g	d	h
h	d	g	h	g	d
g	h	d	d	h	g
f	f	f	f	f	f

Anmerk. Um diesen Accord allemal leicht zu finden, darf ein Anfänger nur merken, daß derselbe allezeit der Hauptaccord von der Secunde des Grundtons sey.

§. 111.

Alle bisherige aus der Umwendung entstandene Nebenaccorde machen keine neue Harmonie, sondern stellen nur die Harmonie ihrer Grundaccorde in einer veränderten Lage dar.

§. 112.

Wenn zwey Accorde auf einander folgen, so pflegt man zum öftern einen oder mehrere Töne des vorhergehenden Accords noch zum Anfange des folgenden hören zu laßen, und bald darauf selbige mit den zum folgenden Accorde gehörigen Tönen abzuwechseln. Dieses nennet man eine **Aufhaltung**. Der erstere Accord, aus welchem der aufhaltende Ton liegen bleibt, heißet die **Vorbereitung**, das Eintreten des zum folgenden Accorde gehörigen Tons, die **Auflösung**, der Accord selbst aber, von welchem ein Ton aufgehalten wird, wird ein **dissonirender Accord** (§. 87.) genennet. Z. B.

d	d	c
h	g	
g	e	
g	c	

Hier bleibt aus dem vorhergehenden Hauptaccorde g das d bis in den folgenden Hauptaccord c liegen, und das dadurch aufgehaltene c tritt etwas später ein, als die übrigen zu diesem Accorde gehörigen Stimmen. Der Accord c mit dem aufhaltenden d und nachtretenden c heißet ein dissonirender Accord; der vorhergehende Accord g ist die Vorbereitung, und das nachschlagende c in dem andern Accorde die Auflösung desselben.

§. 113.

Der aufhaltende Ton liegt entweder unter dem auflösenden Tone oder über demselben. Im letztern Falle geschie=

geschiehet die Aufhaltung aufwärts, im erstern aber abwärts. Z. B.

h h c	d d c
g g	h g
d e	g e
g c	g c

§. 114.

Wenn wir nur einen Ton von dem Hauptaccorde aufwärts aufhalten, so entstehen folgende Nebenaccorde:

98	d c	8	c	8	c
5	g	65	a g	5	g
3	e	3	e	43	f e
	c		c		c

welche drey Accorde durch 98, 65, 43 im Generalbaße bezeichnet werden.

§. 115.

Halten wir einen Ton des Hauptaccords abwärts auf, so erscheinen folgende Nebenaccorde:

78	h c	8	c	8	c
5	g	45	f g	5	g
3	e	3	e	23	d e
	c		c		c

Diese drey Accorde werden durch 78, 45, 23 über ihren Grundnoten ausgedrückt.

§. 116.

Wenn wir zwey Töne des Hauptaccords aufhalten, so bekommen wir, wenn solches aufwärts geschiehet, folgende drey Nebenaccorde:

98	d c	8	c	98	d c
5	g	65	a g	65	a g
43	f e	43	f e	3	e
	c		c		c

Man bezeichnet diese drey Accorde durch $\genfrac{}{}{0pt}{}{98}{43}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{65}{43}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{98}{65}$ über ihren Grundnoten.

§. 117.

Werden zwey Töne des Hauptaccords abwärts aufgehalten, so entspringen daher diese drey Nebenaccorde:

78	hc	8	c	78	hc
5	g	45	fg	45	fg
23	de	23	de	3	e
	c		c		c

welche man folgendermasen über ihren Grundnoten anzeiget: $\genfrac{}{}{0pt}{}{78}{23}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{45}{23}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{78}{45}$.

§. 118.

Man pflegt auch alle drey Töne des Hauptaccords aufzuhalten. Geschiehet solches aufwärts, so entstehet daher folgender Accord:

98	dc
65	ag
43	fe
	c

Hält man sie aber abwärts auf, so erfolget der Accord:

78	hc
45	fg
23	de
	c

§. 119.

Wenn zwey oder alle drey Stimmen des Hauptaccords aufgehalten werden, so kann solches auch theils aufwärts, theils abwärts geschehen, z. B.

78	hc	8	c	98	dc	78	hc
5	g	65	ag	45	fg	65	ag
43	fe	23	de	3	e	3	e
	c		c		c		c

§. 120.

§. 120.

Es kann auch der Grundton aufwärts oder abwärts aufgehalten werden, daher folgende Signaturen entspringen:

7	c	9	c
4	g	6	g
2	e	4	e
	d c		h c

§. 121.

Wenn wir nun den Hauptaccord nach Maasgabe des §. 104. umwenden, so verändert sich derselbe durch die angezeigten Aufhaltungen noch in viele Nebenaccorde.

a) Wenn man die Terz zum Grunde legt, so erhält man durch die Aufhaltung

1) eines Tons

α) aufwärts §. 114.

8	dc	8	c	98	c
76	g	6	ag	6	g
3	e	43	e	3	fe
	e		e		e

β) abwärts §. 115.

8	hc	8	c	78	c
56	g	6	fg	6	g
3	e	23	e	3	de
	e		e		e

2) zweyer Töne

α) aufwärts §. 116.

98	dc	8	dc	98	c
76	g	76	ag	6	ag
3	fe	43	e	43	fe
	e		e		e

β) abwärts §. 117.

78	hc	8	hc	78	c
56	g	56	fg	6	fg
3	de	23	e	23	de
	e		e		e

3) aller drey Töne §. 118.

α) aufwärts

98	d c
76	a g
43	f e
	e

β) abwärts

78	h c
56	f g
23	d e
	e

4) eines Tons aufwärts, des andern abwärts §. 119.

98	h c	78	c	8	d c	8	h c
56	g	6	a g	76	f g	56	a g
3	f e	43	d e	23	e	43	e
	e		e		e		e

5) mit Aufhaltung des Grundtons §. 120.

7	c	7	c
5	g	4	g
2	e	2	e
	f e		d e

§. 122.

b) Wenn man die Quinte zum Grundtone nimmt, so erscheinet der Sextquartenaccord mit folgenden Veränderungen durch die Aufhaltung

1) eines Tons

α) aufwärts §. 114.

8	d c	98	c	8	c
6	g	6	a g	76	g
54	e	4	e	4	f e
	g		g		g

β) abwärts §. 115.

8	h c	78	c	8	c
6	g	6	f g	56	g
34	e	4	e	4	d e
	g		g		g

2) zweyer

2) zweyer Töne

α) aufwärts §. 116.

8	dc	98	dc	98	c
76	g	6	ag	76	ag
54	fe	54	e	4	fe
	g		g		g

β) abwärts §. 117.

8	hc	78	hc	78	c
56	g	6	fg	56	fg
34	de	34	e	4	de
	g		g		g

3) aller drey Töne §. 118.

α) aufwärts

98	dc
76	ag
54	fe
	g

β) abwärts

78	hc
56	fg
34	de
	g

4) eines Tons aufwärts, des andern abwärts §. 119.

8	hc	98	c	78	dc	98	hc
76	g	56	ag	6	fg	6	ag
34	fe	4	de	54	e	34	e
	g		g		g		g

5) mit Aufhaltung des Grundtons §. 120.

7	c	7	e
5	g	5	g
3	e	2	e
	ag		fg

§. 123.

Auf eben die Weise, wie der Hauptaccord, wird auch der Septimenaccord behandelt, und es entspringen

aus der Aufhaltung deßelbigen ebenfalls viele dissonirende Accorde, die wir nach der bisher beobachteten Ordnung aufsuchen wollen. Wenn wir also einen Ton des Septimenaccords aufhalten, so erhalten wir, wenn solches aufwärts geschieht, folgende Accorde:

7	f	7	f	87	gf
5	d	65	ed	5	d
43	ch	3	h	3	h
	g		g		g

geschiehet solches abwärts, so entstehen

7	f	7	f	67	ef
5	d	45	cd	5	d
23	ah	3	h	3	h
	g		g		g.

§. 124.

Werden zwey Töne des Septimenaccords aufgehalten, so bekömmt man, wenn es aufwärts geschiehet,

7	f	87	gf	87	d
65	ed	65	ed	5	ch
43	ch	3	h	43	gf
	g		g		g

werden sie abwärts aufgehalten, so hat man

7	f	67	ef	67	d
45	cd	45	cd	5	ah
23	ah	3	h	23	ef
	g		g		g

§. 125.

Hält man alle drey Töne des Septimenaccords auf, und zwar aufwärts, so kömmt

87	ch
65	gf
43	ed
	g

und abwärts

67	ah
45	ef
23	cd
	g

§. 126.

Aus dem Aufhalte zweyer Töne des Septimenaccords, des einen auf= des andern aber abwärts entspringen folgende Accorde:

67	e f	7	f	87	g f	87	g f
5	d	65	e d	45	c d	5	d
43	c h	23	a h	3	h	23	a h
	g		g		g		g

§. 127.

Die Aufhaltung des Grundtons von dem Septimenaccorde bringt folgende Bezifferung zum Vorschein:

6	f	8	f
4	d	6	d
2	h	4	h
	a g		f g

§. 128.

Man wende nunmehr den Septimenaccord nach Vorschrift des §. 107. um, so wird man nach der bisher gebrauchten Weise der Aufhaltungen noch sehr viele dissonirende Nebenaccorde entdecken. Wenn wir also

a) die Terz zum Grunde legen, so entspringen aus dem Quintsextenaccorde durch die Aufhaltung

1) eines Tons §. 123.

α) aufwärts

65	g f	6	f	98	f	76	f
3	d	5	e d	6	d	5	d
	g	43	g	5	c h	3	a g
	h		h	3	g		h
					h		

β) abwärts

6	e f	6	f	78	f
45	d	5	c d	6	d
3	g	23	g	5	a h
	h		h	3	g
					h

2) zweyer

2) zweyer Töne §. 124.

α) aufwärts

8	gf	98	f	76	gf
65	ed	6	ed	65	d
43	g	5	ch	3	ag
	h	43	g		h
			h		

β) abwärts

6	ef
45	cd
23	g
	h

3) eines Tons aufwärts, des andern abwärts §. 126.

76	f	76	ef	6	gf
5	cd	45	d	65	cd
23	ag	3	ag	23	g
	h		h		h

4) mit Aufhaltung des Grundtons §. 127.

5	f	7	f
4	d	6	d
2	g	4	g
	ch		ah

§. 129.

b) Wird die Quinte des Septimenaccords zum Grunde gelegt, so erscheinet der Terzquartenaccord mit nachfolgenden aus der Aufhaltung entstehenden Accorden

1) eines Tons §. 123.

α) aufwärts

6	gf	76	f	6	f	98	f
43	h	4	ch	54	h	6	ed
	g	3	g	3	ag	4	h
	d		d		d	3	g
							d

β) ab=

β) abwärts

6	ef	56	f	78	f
4	h	4	ah	6	cd
23	g	3	g	4	h
	d		d	3	g
					d

2) zweyer Töne §. 124.

α) aufwärts

76	f	98	f
54	ch	76	ed
3	ag	4	ch
	d	3	g
			d

β) abwärts

56	f	56	ah	78	f
34	ah	4	g	56	cd
3	fg	23	ef	4	ah
	d		d	3	g
					d

3) eines Tons aufwärts, des andern abwärts §. 126.

56	gf	76	f	76	ef	6	ef
4	ah	34	ch	4	ch	54	h
43	g	3	fg	23	g	23	ag
	d		d		d		d

4) mit Aufhaltung des Grundtons §. 127.

5	f	7	f
3	h	5	h
2	g	4	g
	ed		cd

§. 130.

c) Die Septime zum Grundtone bey dem Septimenaccorde genommen, giebt den Secundquartsextenaccord, welcher durch die Aufhaltung folgende dissonirende Accorde giebt

1) eines

1) eines Tons §. 123.

α) aufwärts

76	ed	6	d	6	d
4	h	54	ch	4	h
2	g	2	g	32	ag
	f		f		f

β) abwärts

56	cd	6	d
4	h	34	ah
2	g	2	g
	f		f

2) zweyer Töne §. 124.

α) aufwärts

76	ed	6	d	76	h
54	ch	54	ch	4	ag
2	g	32	ag	32	ed
	f		f		f

β) abwärts

56	cd
34	ah
2	g
	f

3) aller drey Töne §. 125.

76	ch
54	ag
32	ed
	f

4) eines Tons aufwärts, des andern abwärts §. 126.

76	ed	56	cd
34	ah	4	h
2	g	32	ag
	f		f

5) mit Aufhaltung des Grundtons §. 127.

8	d	7	d
5	h	5	h
3	g	3	g
	gf		ef

§. 131.

Ob nun wohl nicht alle diese durch die Aufhaltung gefundene Nebenaccorde von gleich gutem Gebrauch, und manche davon nur unter gewissen Umständen und in gewißen Lagen anzuwenden sind; so ist doch nöthig, sich dieselben nach ihrer Entstehung genau bekannt zu machen, um bey vorkommenden Fällen sie so wohl leicht zu finden, als auch ihre Auflösungen zu entdecken, und bey Untersuchung der Arbeiten guter Componisten den Gang der Harmonie nachzuspüren, wozu unten besondere Anweisung gegeben werden soll. Uebrigens geben alle diese durch die Aufhaltung entstandene Nebenaccorde nur so lange eine veränderte Harmonie, bis durch die Auflösung der aufgehalten Töne der Accord, aus welchem sie entstanden, wieder hervortritt.

Drittes Kapitel.

Vom Sitze und Verbindung der Accorde.

§. 132.

Die Musik bestehet in einer fortgesetzten Harmonie in der Verbindung mit der Melodie. Die Accorde sind Theile einer fortgesetzten Harmonie; sie müssen also dergestalt auf einander folgen, daß weder die Harmonie durch eine übelklingende Folge verletzet werde, noch auch der Melodie Eintrag geschehe.

§. 133.

Die auf einander folgenden Accorde müssen so viel möglich in Verbindung mit einander stehen. Die erste und allgemeine Verbindung der Accorde ist, daß sie aus einerley Tonart genommen werden.

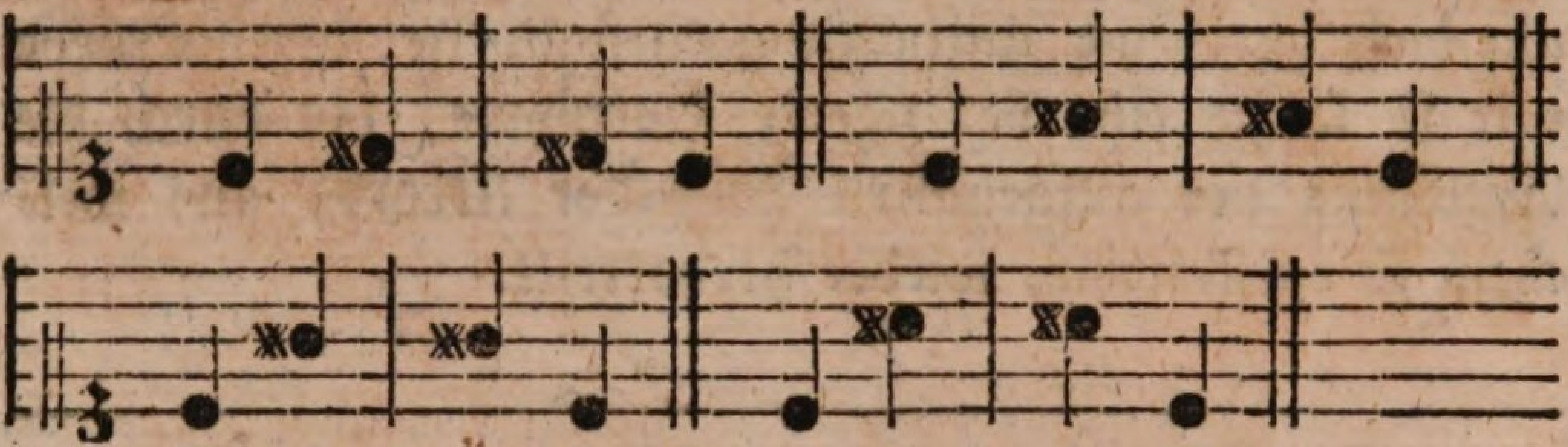
2) Daß

2) Daß die verschiedenen Stimmen der auf einander folgenden Accorde keine unmelodischen Fortschreitungen machen.

3) Daß mehrere Stimmen der auf einander folgenden Accorde keine unharmonische Fortschreitungen machen.

§. 134.

Was die unmelodischen Fortschreitungen derer einzeln Stimmen betrift, so gehört hieher die Fortschreitung einer Stimme durch übermäsige Intervalle:



welche Fortschreitung durch aus falsch, und nur in dem Fall zugelassen ist, wenn das übermäsige Intervall als ein Subsemitonium Modi um einen halben Ton aufwärts in die Tonicam steigt.

§. 135.

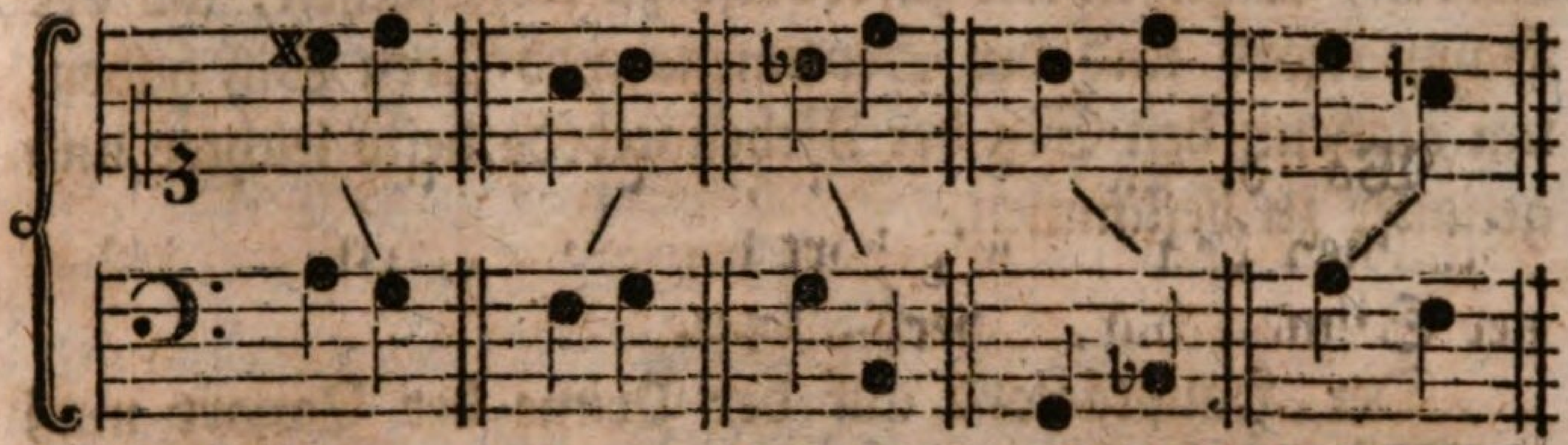
Mehrere Stimmen der auf einander folgenden Accorde sollen keine unharmonische Fortschreitungen machen (§. 133.); deswegen und weil

1) einerley Intervallen, so in größern Verhältnissen stehen (§. 86.), nicht ohne Uebellaut unmittelbar hinter einander folgen, darf man zwey Octaven oder zwey rechte Quinten in einerley Stimmen nicht hinter einander folgen lassen.

§. 136.

§. 136.

2) Wenn zwey auf einander folgende Intervallen in die Queere über einen Uebelklang verursachen, so nennet man dieses einen unharmonischen Queerstand (relatio non harmonica);



welcher in der Fortschreitung zweyer Stimmen vermieden werden muß. Hieraus ist auch der Uebelklang zweyer auf einander folgenden großen Terzen zu erklären.

§. 137.

Die genauere und besondere Verbindung der Accorde mit einander bestehet darinne, wenn ein oder mehrere Intervallen des einen Accords auch Intervallen des darauf folgenden Accords sind. Diese Verbindung haben zwey Accorde entweder für sich, oder sie bekommen sie durch die Aufhaltungen.

§. 138.

Die Accorde werden durch den Grundton bestimmet (§. 88.); mithin müßen wir angeben, über welchem Grundtone jeder von denen im vorigen Kapitel angezeigten Accorden sich am schicklichsten gebrauchen läßt, oder wir müßen den Sitz der Accorde bestimmen. Wir thun solches erstlich in Betrachtung einer Tonart, sodann beym Ausweichen in andere Tonarten und endlich bey den Schlußclausuln.

§. 139.

Alle Accorde haben ihren Ursprung aus den Grundaccorden, nemlich dem Hauptaccorde und dem Septimenaccorde (§. 101.). Da nun die Nebenaccorde aus diesen entspringen und öfters auch für dieselben gesetzet werden, so haben wir zuförderst zu untersuchen, wo der Hauptaccord und der Septimenaccord ihren Sitz haben, um alsdenn den Sitz der Nebenaccorde desto leichter und genauer zu bestimmen.

§. 140.

Der Hauptaccord auf der Prime der Tonart muß ein Stück anfangen und beschließen, und zwar der harte Dreyklang, wenn das Stück aus einer harten, und der weiche Dreyklang, wenn es aus einer weichen Tonart gehet. Dieses ist aber bey einzelnen Abschnitten und Perioden eines Stücks (§. 65.) nicht nothwendig.

§. 141.

Am natürlichsten folgen die Hauptaccorde auf einander, wenn ein oder zwey Intervalle des vorigen Hauptaccords, auch Intervalle des gleich darauf folgenden Hauptaccords sind (§. 137.). Dieses geschiehet bey allen Fortschreitungen des Baßes, außer wenn derselbe Stufenweise gehet, deswegen auch bey Stufenweise fortgehenden Baße nicht über zwey bis drey Hauptaccorde auf einander folgen dürfen.

§. 142.

Der verminderte Dreyklang, welcher im Durtone auf der Septime des Tons (§. 92.), und im Molltone auf der Secunde und im Aufsteigen auf der Sexte und Septime des Tons (§. 93.) vorkommt, schickt sich weder zum Anfange noch zum Ende eines Stücks. Er steigt auf der Septime des Tons entweder in die Prime, oder fällt um zwey Töne in die Quinte der Tonart.

§. 143.

Man kann auch eins von denen zum Hauptaccorde gehörigen Intervallen weglaßen und ein anderes dargegen verdoppeln (§. 98.); dieses ist zuweilen nöthig, um verbotenen Octaven- und Quintenfolgen (§. 135.) auszuweichen. Jedoch leidet die Terz auf der Dominante keine Verdoppelung.

§. 144.

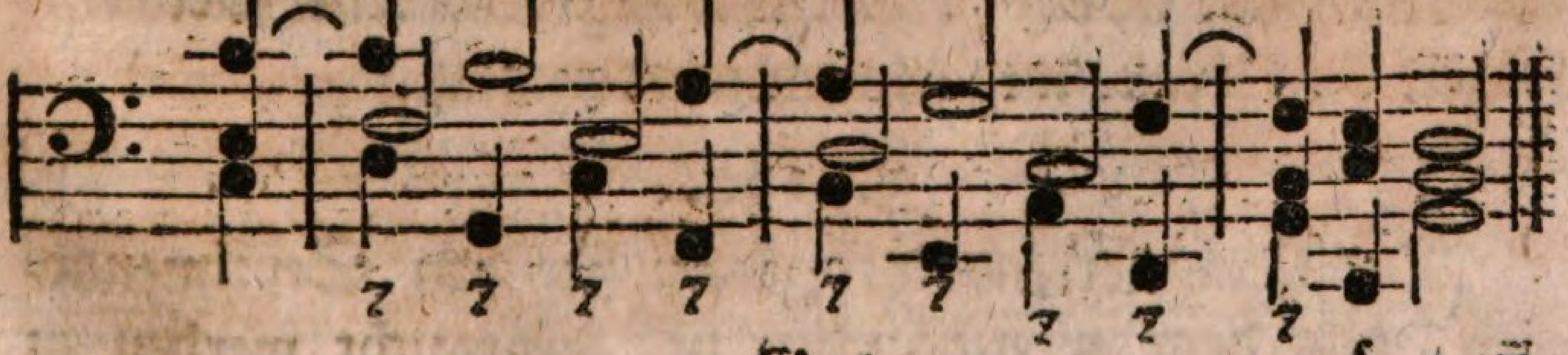
Der Septimenaccord findet auf jedem Grundtone in der harten und weichen Tonart statt; jedoch stehet er am liebsten auf der Quinte der Tonart mit und ohne Vorbereitung, da er sonsten gemeiniglich vorbereitet wird, d. i. die Septime in dem vorhergehenden Accorde enthalten ist. Die folgende Baßnote pflegt alsdenn mit ihrem Grundaccorde um eine Quarte oder Secunde zu steigen oder um eine Quinte zu fallen.

§. 145.

Die Septime wird nicht nur gemeiniglich vorbereitet (§. 144.), sondern sie löset sich auch allezeit abwärts auf, das ist, die auf die Septime folgende Note muß um einen halben oder ganzen Ton fallen; und zwar muß die Auflösung in der Stimme geschehen, wo die Septime befindlich ist.

§. 146.

Mehrere Septimenaccorde können nicht unmittelbar hinter einander folgen, als wenn die Grundstimme Quartenweis steigt oder Quintenweis fällt; in welchem Falle die folgende Septime allezeit in dem vorhergehenden Accorde durch die Terz vorbereitet wird.



§. 147.

Die Septime hat zwar natürlicher Weise die Terz und Quinte bey sich; um aber verbotene Quinten zu vermeiden, kann man die Quinte weglaßen, und an deren Stelle die Octave nehmen.

§. 148.

Der Sextenaccord entstehet aus dem Hauptaccorde, und wird anstatt deßelben gebraucht (§. 105.); daher kann derselbe mit Veränderung des Grundtons fast allenthalben stehen, wo der Hauptaccord, aus dem er entstanden ist, statt findet, ausgenommen, daß man mit demselben so wie mit allen übrigen Nebenaccorden ein Stück nicht anfangen und beschließen kann. Deswegen braucht man ihn auch mit veränderter Grundnote da, wo sein Hauptaccord ohne Fehler nicht stehen kann.

Der Sextquarten Accord hingegen wird nicht so oft und mit mehr Vorsicht gebraucht, sonderlich, wenn der folgende Grundton mit dem Hauptaccorde um eine Quarte steigt; ingleichen bey Stufenweis fallenden Baße nach einem Sextenaccorde, worauf denn ein Quintsextenaccord folgen kann.

§. 149.

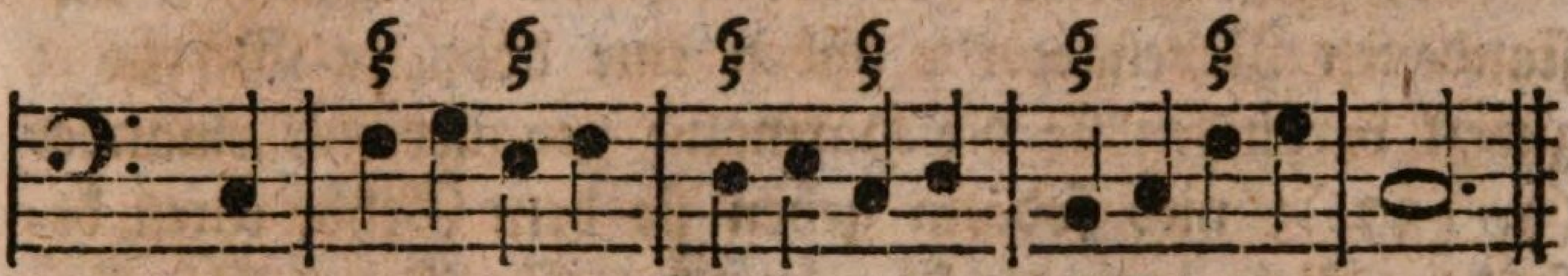
Man läßt bey Stufenweis fortschreitenden Baße nicht leicht einerley Accorde auf einander folgen, sondern verschiedene Accorde mit einander abwechseln. Der Sextenaccord verträgt es allein, daß er bey Stufenweis fortgehenden Baße oft hinter einander folgen kann, in welchem Falle jedoch zu Vermeidung verbotener Octavenfolgen die Octave weggelaßen werden muß.

§. 150.

Der Quintsextenaccord kann für den Septimenaccord, aus dem er entstanden ist, gebraucht werden in

allen

allen Fällen, wo der Septimenaccord statt findet, wenn man nur die Terz deßelben zum Grundton macht (§. 108.). Deswegen hat er seinen Sitz gerne auf der Septime des Tons, so wie der Septimenaccord auf der Quinte des Tons (§. 144.). Weil aber in demselben die Septime durch die Umwendung zur Quinte worden ist, so muß diese Quinte auch wie die Septime behandelt und in den meisten Fällen vorbereitet werden, auch in der folgenden Note um einen halben oder ganzen Ton fallen. Er wird auch mit abwechselnden Hauptaccorden gebraucht, wenn der Baß um eine Secunde steigt, dann um eine Terz fällt u. s. f.



§. 151.

Der Terzquartsextenaccord entstehet ebenfalls aus dem Septimenaccorde dadurch, daß die Quinte deßelben zum Grundtone genommen wird (§. 109.). Die Terz vertritt also in demselben die Stelle der Septime, und muß also wie diese abwärts aufgelöset werden. Er befindet sich daher auch am liebsten auf der Secunde des Tons, so wie der Septimenaccord auf der Quinte des Tons (§. 144.).

§. 152.

Der Secundquartsextenaccord, welche die Septime des Septimenaccords zum Grundtone annimmt (§. 110.), hat seine um einen ganzen oder halben Ton fallende Auflösung im Baße. Man kann ihn auf allen Tönen einer Tonart anbringen, sonderlich, wenn der Baß den Hauptaccord oder Sexten= oder Sextquartenaccord über sich

gehabt und alsdenn um einen ganzen oder halben Ton fällt, wo alsdenn dieser Accord wohl angebracht wird. Oder der Baß bleibt auch auf eben dem Tone liegen, und hat vorher den Haupt = Sexten = oder Quintsextenaccord, ehe dieser Accord eintritt. Der auf ihn folgende abwärts auflösende Grundton hat gemeiniglich den Sexten = oder Quintsextenaccord, seltener aber den Hauptaccord über sich. Sonderlich aber liebt dieser Accord die Quarte der Tonart.

§. 153.

Die dissonirenden oder durch die Aufhaltung entstandenen Nebenaccorde haben eine doppelte Wirkung; zuerst verbinden sie die Harmonie genauer mit einander (§. 137.); und sodann geben sie dem Gehör einen besondern Reiz, wie die Gewürze den Speisen. Sie können so oft gebraucht werden, als der aufzuhaltende Ton in dem vorhergehenden Accorde befindlich ist, welchen man sodann liegen läßt, und den aufgehaltenen Ton nachschläget. Der Baß erwartet aber nicht allemal die Auflösung dieser Accorde, sondern gehet zum öftern zu andern Tönen fort, welches man sich aber nicht irren laßen, sondern die Auflösung durch andere Ziffern machen muß.

§. 154.

Bey allen aus der Aufhaltung entspringenden Nebenaccorden ist zu beobachten, daß die Aufhaltung auf einem guten Tacttheile (§. 60. Anmerk.), die Auflösung aber auf einem schlechten Tacttheile geschehen müsse; ingleichen, daß die Vorbereitung so wohl als die Auflösung in eben der Stimme geschehen müße, wo die Aufhaltung geschehen ist.

§. 155.

Der Nonenaccord, der aus der Aufhaltung der Octave des Hauptaccords entstehet (§. 114.), stehet gern auf der Prime des Tons, wenn der vorhergehende Grundton die Quinte oder Septime des Tons mit dem Haupt= oder Septimenaccorde war. Man kann ihn aber auch allemal anbringen, wenn der Grundton mit dem Haupt= oder Septimenaccorde um eine Quarte oder Secunde steigt, oder um eine Quinte fällt.

§. 156.

Eben so stehet der Quartenaccord, der aus der aufgehaltenen Terz entspringet (§. 114.), am liebsten auf der Quinte des Tons, wenn der vorhergehende Grundton die Prime des Tons mit dem Hauptaccorde, oder die Secunde des Tons mit dem Septimenaccorde war. Aber er läßt sich auch anbringen, so oft der Baß um eine Quinte oder Secunde steigt mit dem Hauptaccorde, oder um eine Quarte mit dem Septimenaccorde.

§. 157.

Der aufwärts resolvirende Septimenaccord und aufwärts resolvirende Secundenaccord (§. 115.) laßen sich beyde gut gebrauchen, wenn der Baß aus dem Hauptaccorde der Quinte des Tons in die Prime des Tons steigt.

§. 158.

Den Accord $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ (§. 116.) braucht man, wenn der Grundton mit dem Septimenaccorde um eine Quarte, oder mit dem Quintsextenaccorde um eine Secunde steigt.

§. 159.

Der Accord $\begin{smallmatrix}6 & 5\\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ steht am liebsten auf der Quinte des Tons, und wird zu den Schlußclausuln gebraucht; man

man kann ihn aber auch setzen, wenn der Baß mit dem Hauptaccorde um eine Quinte steigt, oder um eine Quarte fällt. Er unterscheidet sich von dem Sextquartenaccorde (§. 148.) dadurch, daß er als ein dissonirender Accord vorbereitet und aufgelöset werden muß, und nur auf einen guten Tacttheil gesetzet werden kann (§. 154.).

§. 160.

Der Accord $\begin{smallmatrix}7&8\\2&3\end{smallmatrix}$ stehet, wenn die Quinte des Tons mit dem Hauptaccorde in die Prime steigt; und der Accord $\begin{smallmatrix}4&5\\2&3\end{smallmatrix}$ (§. 117.), wenn die Quinte des Tons mit dem Septimenaccorde in die Prime steigt.

§. 161.

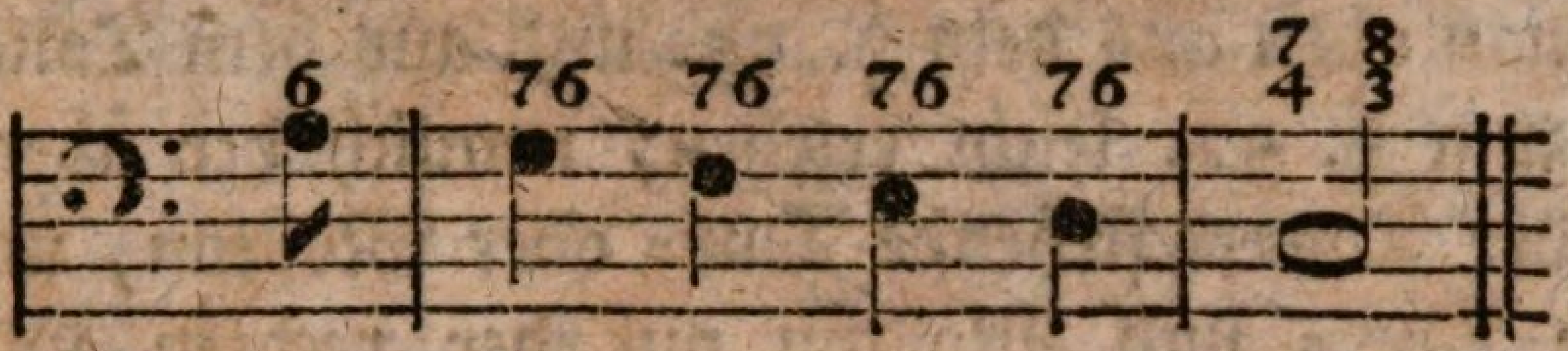
Der Accord $\begin{smallmatrix}9&8\\6&5\\4&3\end{smallmatrix}$ kann gebraucht werden, wenn die Septime des Tons mit dem Septimenaccorde in die Prime gehet; und der Accord $\begin{smallmatrix}7&8\\4&5\\2&3\end{smallmatrix}$ (§. 118.), wenn die Quinte des Tons mit dem Septimenaccorde in die Prime des Tons gehet; und überhaupt kann man beyde brauchen, wenn der Baß mit dem Septimenaccorde bey dem erstern um eine Secunde, und bey dem letztern um eine Quarte steigt. Nur ist zu bemerken, daß man sowohl diese beyden, als auch den $\begin{smallmatrix}9&8\\6&5\end{smallmatrix}$ (§. 116.), und den $\begin{smallmatrix}7&8\\4&5\end{smallmatrix}$ (§. 117.) Accord, der verbotenen Quintenfolge halber, nicht in allen Lagen anwenden kann.

§. 162.

Der Accord $\begin{smallmatrix}7&8\\4&3\end{smallmatrix}$ (§. 119.) kann am zierlichsten angebracht werden, wenn der Grundton, der den Accord $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ hatte, um eine Secunde fällt.

Der Accord 76 ist ein aufgehaltener Sextenaccord oder die Umwendung des Nonenaccords (§. 121. a. 1. α); er kann also allenthalben angebracht werden, wo ein

Sextenaccord statt findet, wenn nur die Septime in dem vorhergehenden Accorde bereits lieget. Man kann daher denselben bey Stufenweis fallenden Baße auf allen Noten anbringen:



§. 163.

Die übrigen aus der Aufhaltung entstehende und im vorigen Kapitel angeführte Nebenaccorde wollen wir der Kürze wegen nicht besonders durchgehen, sondern ihres Gebrauchs halber uns auf den §. 153. beziehen, nach welchem, wenn man zugleich bey denen aus der Aufhaltung der umgewendeten Accorde entstandenen dissonirenden Accorden dasjenige mit zu Hülfe nimmt, was von diesen umgewendeten Accorden oben gesagt worden, ein jeder ihren Sitz und Anwendung leicht bestimmen kann.

§. 164.

Bis hieher haben wir also den Sitz der Accorde angegeben, wenn die Harmonie in einer Tonart bleibet, und dieses beziehet sich auch auf diejenige Tonart, worein sie ausgewichen ist, so lange sie sich in derselben aufhält. Nun wollen wir aber auch zeigen, wie man aus einer Tonart in eine andere vermittelst der Accorde ausweichet. Die **Ausweichung** in eine andere Tonart ist entweder **natürlich**, wenn man aus der Haupttonart in die ihr zunächst verwandten Tonarten ausweichet, oder **künstlich**, wenn man aus der Haupttonart in eine andere derselben gar nicht verwandte Tonart unmittelbar ausweichet.

§. 165.

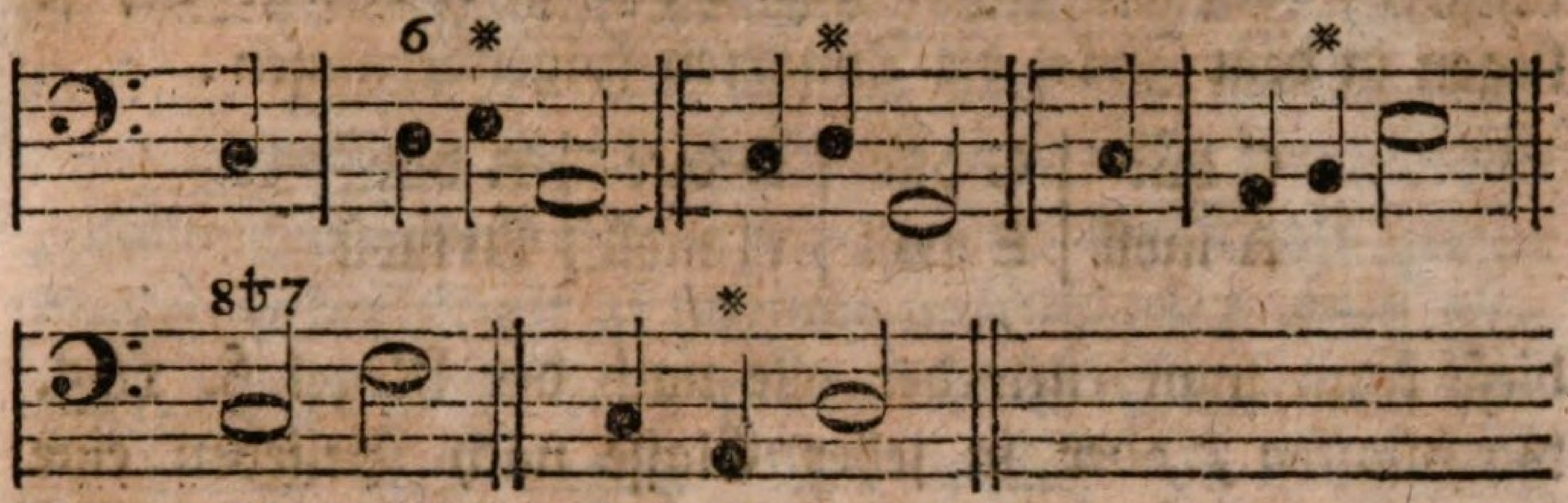
Die natürliche Ausweichung geschiehet in die der Haupttonart zunächst verwandte Tonarten (§. 164.) Welches die zunächst verwandten Tonarten einer Haupttonart sind, kann man oben aus dem §. 55. und aus dem Tonartenzirkel zum §. 52. leicht ersehen, nemlich der über oder unter der Tonart stehende Dur- oder Mollton, und der nächste Dur- und Mollton auf der rechten und der nächste Dur- und Mollton auf der linken Seite besagten Tonartenzirkels. Die Ausweichung selber in diese Tonarten geschiehet folgendermasen, wenn man die Quinte der Tonart, in welche man ausweichen will, zum Grunde nimmt, und zu derselben den Haupt- oder Septimenaccord mit der großen Terz gebrauchet. Diese Regel enthält den Grund von allen Arten der natürlichen Ausweichungen; denn da aus dem Haupt- und Septimenaccorde alle andere Nebenaccorde entspringen (§. 101.); so kann auch dieser Haupt- und Septimenaccord über der Quinte des Tons, worein man ausweichen will, in alle mögliche Nebenaccorde verwandelt werden, und daher entstehen die vielerley Arten der Ausweichungen in eine verwandte Tonart.

§. 166.

Die nächst verwandten Tonarten, worein also z. B. C dur ausweicht, sind A moll, G dur, E moll, F dur und D moll (§. 55.). Ins A moll weicht C dur aus, wenn es die Quinte deßelben e mit der großen Terz gis gebraucht. Ins G dur weicht C dur aus, wenn die Quinte des G dur mit der großen Terz fis angewendet wird. Man läßt es in E moll ausweichen, wenn deßen Quinte h mit der großen Terz dis genommen wird. C dur gehet in F dur, wenn c als die Quinte des F dur mit dem Haupt- oder Septimenaccorde liegen bleibt.

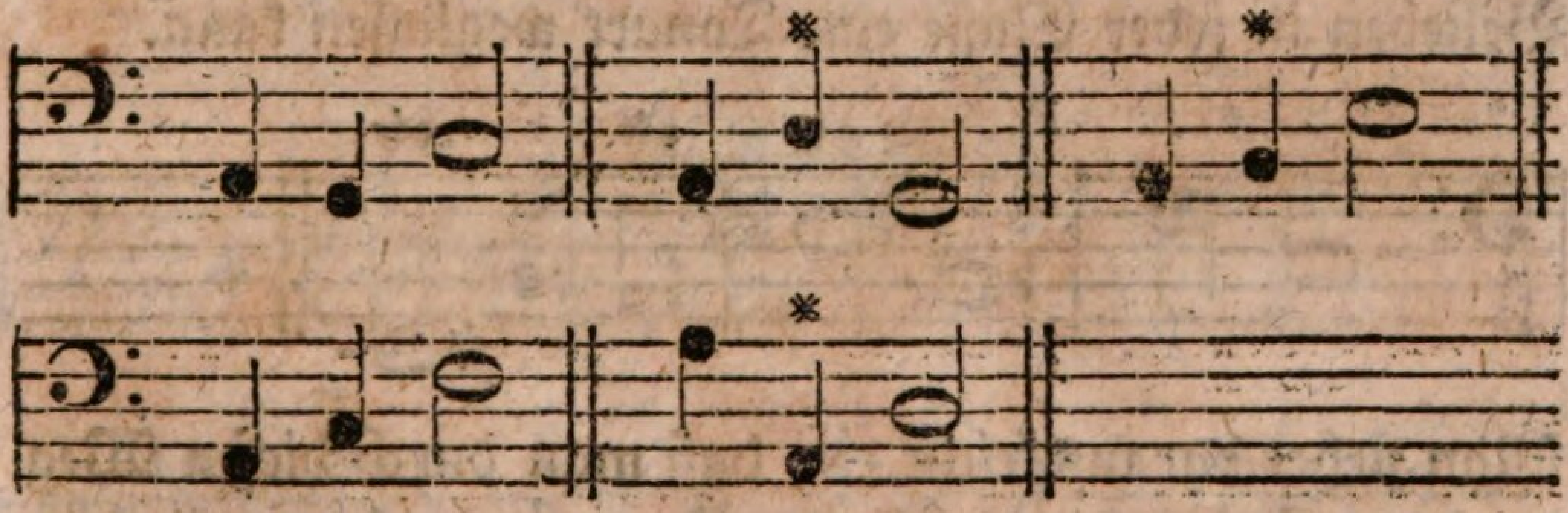
Endlich

Endlich in D moll gehet man aus C dur, wenn man die Quinte von D moll, a mit der großen Terz hören läßt.



§. 167.

Eben so verhält sich die Ausweichung aus einem Molltone. Z. B. A moll geht in das mit ihm zu nächst verwandte C dur, wenn es die Quinte deßelben g mit der großen Terz gebraucht, oder auch, wenn es bey seiner Quinte e statt der großen Terz gis, die es vom C dur unterscheidet, die kleine Terz g anwendet. Die übrigen zunächst verwandten Tonarten G dur, E moll, F dur, D moll sowohl, als die Art darein auszuweichen, hat es mit C dur gemein (§. 166.).



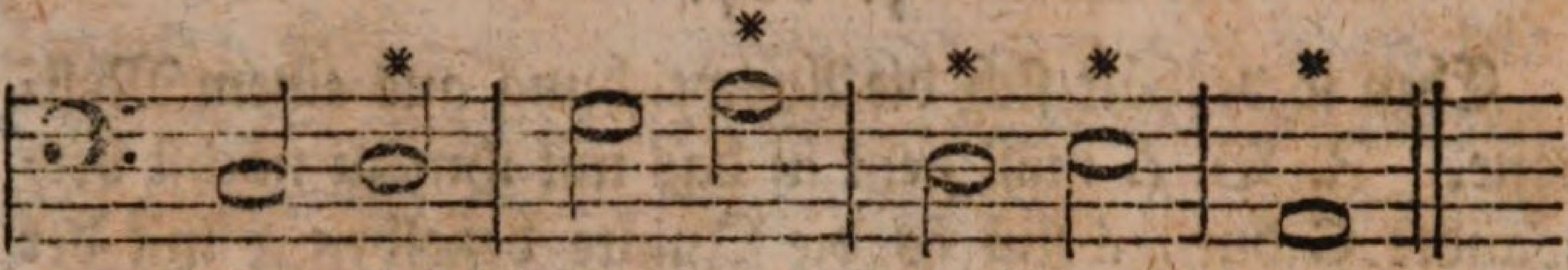
§. 168.

Auf diese Art weicht man aus allen andern Tonarten in ihre nächstverwandten Tonarten aus. Will man aber aus einer gewißen Tonart in eine entferntere Tonart ausweichen, so geschiehet solches durch den natürlichen Weg, wenn man durch die in dem Tonartenzirkel dar-

zwischen liegenden Tonarten auf obbeschriebene Weise durchgehet, bis man in die zum Ziel gesetzte Tonart gelanget. Ich will z. B. aus C dur in A dur gehen, so liegen in dem Zirkel die Tonarten folgendermasen:

C dur	G dur	D dur	A dur
A moll	E moll	H moll	Fis moll

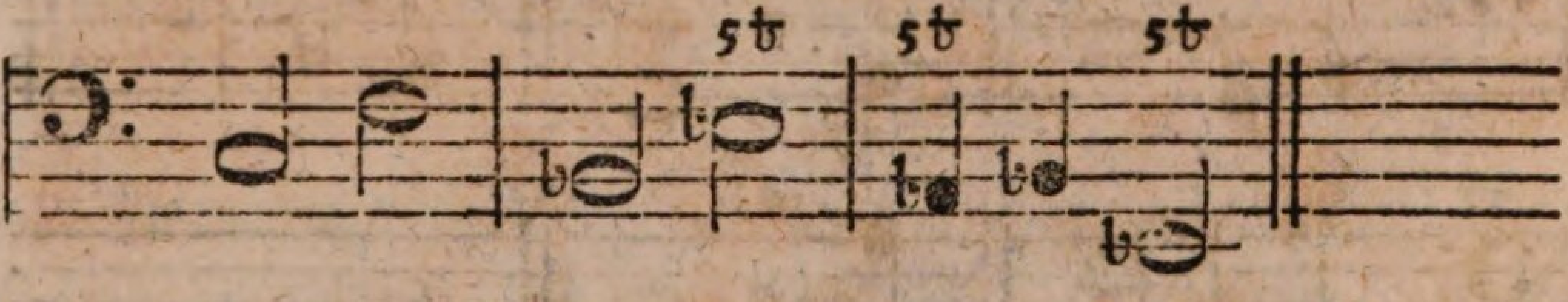
diese kann man entweder alle nach der Regel §. 165. durchlaufen, oder in jeder Classe nach Belieben eine Tonart weglaßen.



Oder ich wollte aus C dur in Es dur ausweichen; so bezeichnet mir der Tonartenzirkel folgenden Weg:

C dur	F dur	B dur	Es dur
A moll	D moll	G moll	C moll

welche ich ebenfalls entweder alle mitnehmen, oder nach Belieben in jeder Classe eine Tonart weglassen kann.



Man siehet daraus leicht ein, daß man durch diesen Weg in einem Stücke durch alle 24 Tonarten gehen, und wieder in derjenigen Tonart schließen kann, in welcher man angefangen hat.

§. 169.

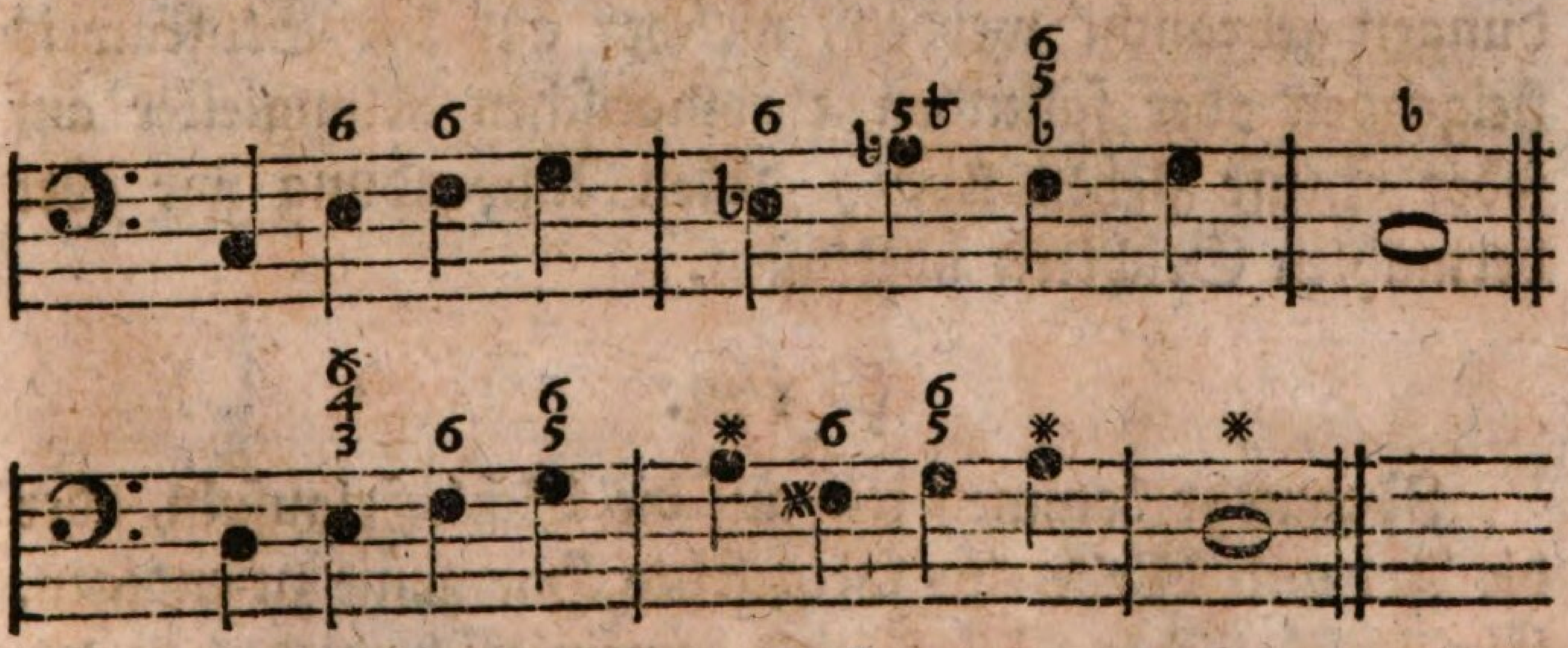
Die künstliche Ausweichung bestehet darinne, wenn man aus einer Tonart in eine andere Tonart, so mit jener

nicht

nicht verwandt ist, unmittelbar ausweichet (§. 164.). Alle Ausweichungen in andere, als in die nächstverwandten und benachbarten Tonarten fallen dem Gehör empfindlich (§. 55.). Sie werden aber für dasselbe leidlicher gemacht, wenn sie durch geschickte harmonische Wendungen unterstützet werden, und die Kunst großer Meister in der Musik ist hierinne unerschöpflich einen zum öftern harten Durchgang in eine fremde Tonart dem Gehör leidlich vorzutragen. Wir wollen von dergleichen künstlichen Ausweichungen nur einige nicht ganz ungewöhnliche anführen.

§. 170.

Die Ausweichung aus einem Durtone in den Mollton gleiches Namens, und umgekehrt aus einem Molltone in den Durton gleiches Namens geschiehet durch die Veränderung der Terz, wenn man statt der großen die kleine Terz, und umgekehrt statt der kleinen die große Terz gebraucht. Man muß sich aber hüten, daß man beyderley Terzen nicht zu nahe zusammen bringe, weil sonst der Abstand zwischen beyden dem Gehör zu hart auffällt.

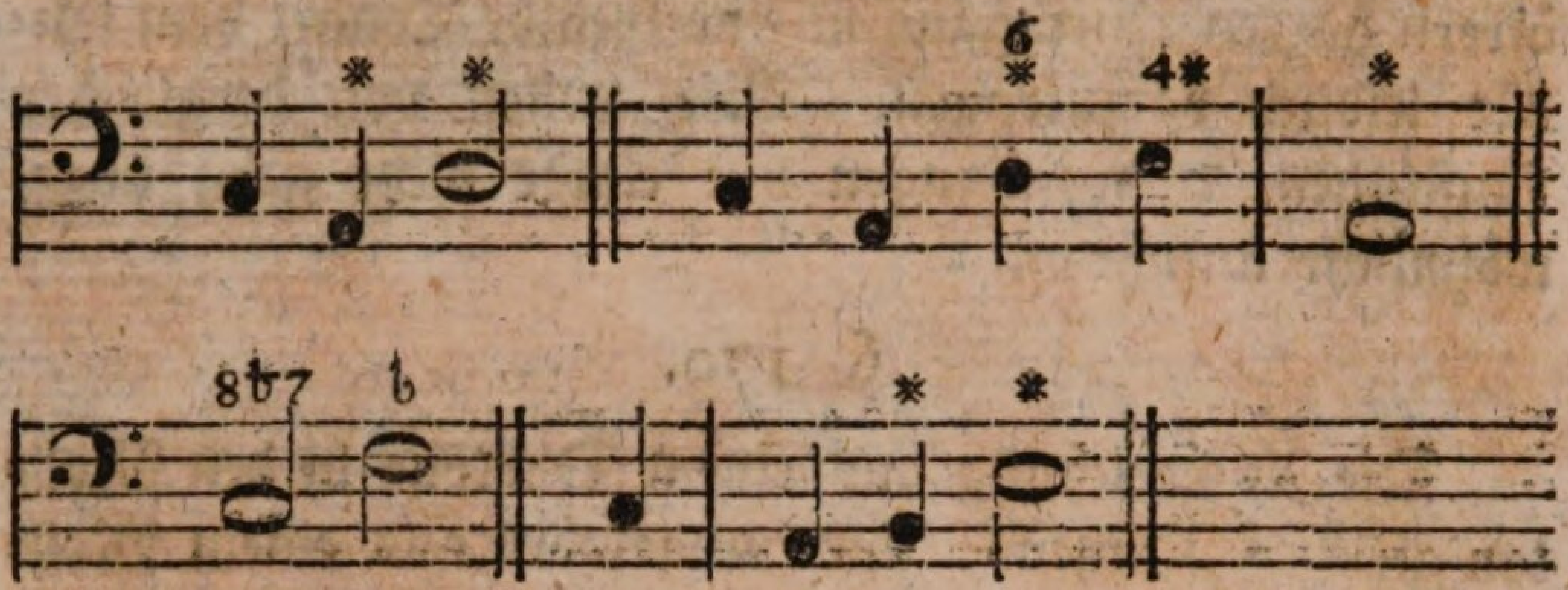


§. 171.

Hieher gehöret auch, wenn man aus einer Tonart, anstatt in den mit ihr zunächst verwandten Dur- oder Mollton auszuweichen, in den Moll- oder Durton glei-

ches

ches Namens gehet. Z. B. wenn ich aus C dur, anstatt in D moll, A moll, G dur, F dur, E moll auszuweichen, mit Veränderung der Terz in D dur, A dur, G moll, F moll, E dur falle. Doch müssen dergleichen Ausweichungen selten und mit großer Behutsamkeit angewendet werden, wenn das Gehör dadurch nicht beleidigt werden soll.



§. 172.

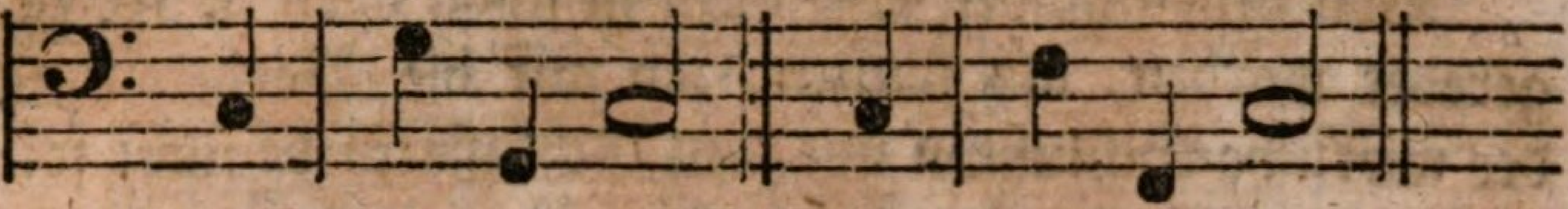
Zu mancherley künstlichen Ausweichungen kann auch der, der aufsteigenden Septime des Molltons eigene, Septimenaccord mit der kleinen Terz, falschen Quinte und kleinsten Septime (§. 96. 9.) mit seinen Umwendungen gebraucht werden, welcher auf der Stufenweis steigenden oder fallenden chromatischen Klangleiter auf jeder Stufe stehen kann, deßen Anwendung wir aber dermahlen Geübtern überlaßen.

§. 173.

Nunmehr kommen wir auf die Schlußclausuln, oder die Art und Weise eine fortgesetzte Harmonie zu endigen. Ein musikalisches Stück wird gemeiniglich wieder in der Tonart geschloßen, in welcher es angefangen worden ist (§. 57.). Man macht aber die Schlußclausuln in der Harmonie also, daß man entweder durch die Quinte, oder durch die Quarte der Tonart in den Schluß- oder

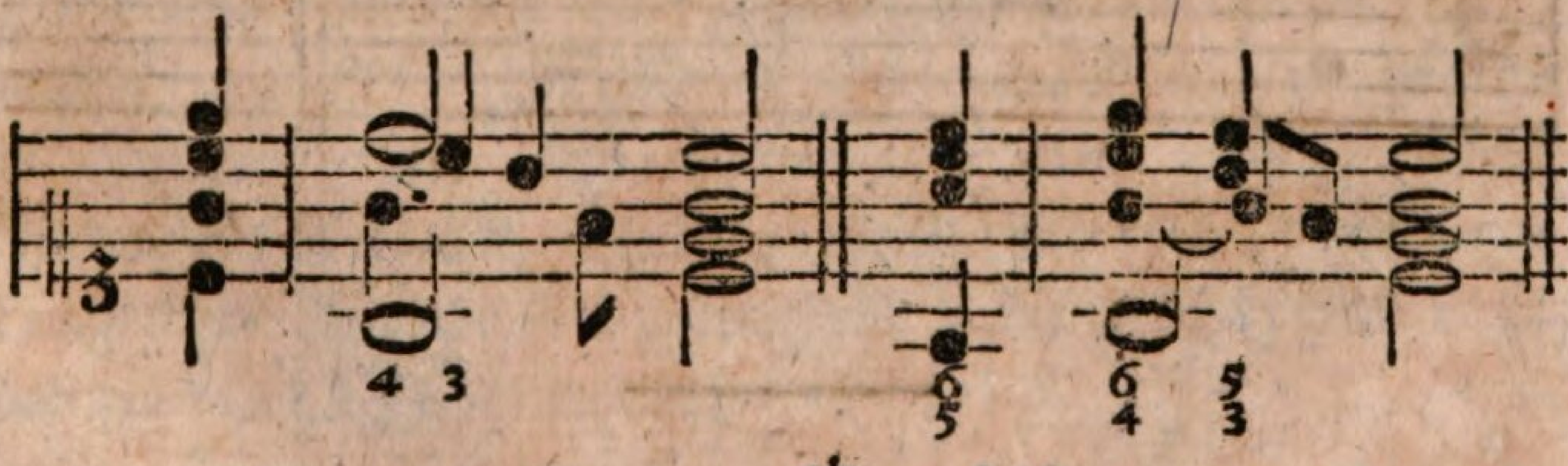
letzten

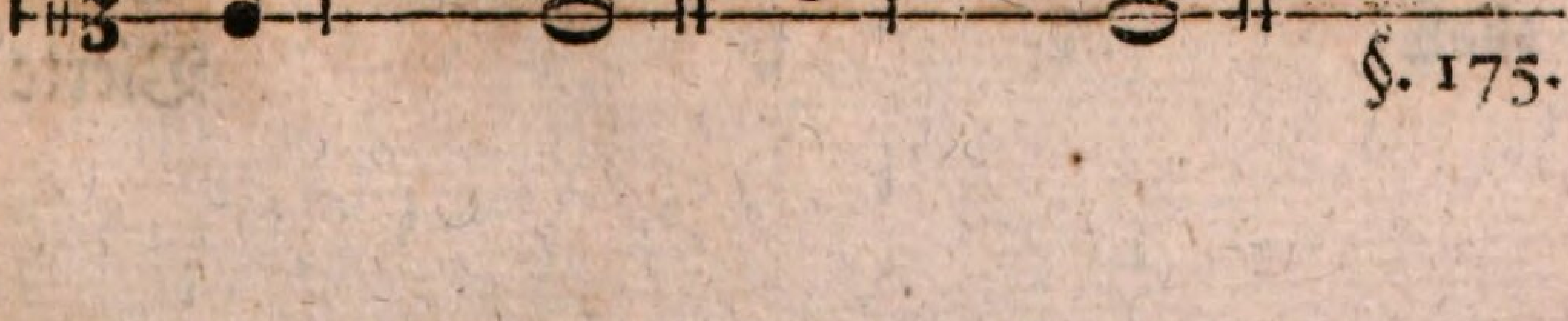
letzten Accord fällt. Im ersten Falle heißet es ein authentischer, und im andern ein plagalischer Schluß, s. §. 45.



§. 174.

Der authentische Schluß ist heut zu Tage gewöhnlicher als der plagalische, als welcher jetzt selten weiter als in einigen Choralmelodien gebraucht wird. Auf der Quinte des Tons schlägt man bey dem authentischen Schluße zierlich die Septime nach, als welche den Schluß vollkommen macht. Von dissonirenden Accorden gebraucht man den Quartenaccord mit der nachschlagenden Terz (§. 114.), oder auch den Accord $^{6\,5}_{4\,3}$ (§. 116.) auf der Quinte des Tons, ehe die Septime nachgeschlagen wird, und zum Schlußaccorde kann man wiederum den Quartenaccord mit der nachschlagenden Terz, oder auch den Accord $^{7\,8}_{4\,3}$ (§. 119.) gebrauchen, da die Quarte durch die vorher nachgeschlagene Septime vorbereitet wird. Hingegen kann man bey dem plagalischen Schluße auf der Quarte des Tons den Nonenaccord (§. 155.) oder den Accord $^{9\,8}_{4\,3}$ (§. 158.), wenn beyde gehörig vorbereitet worden, anwenden, auf dem Schlußtone aber den Quartenaccord oder den Accord $^{6\,5}_{4\,3}$ gebrauchen.





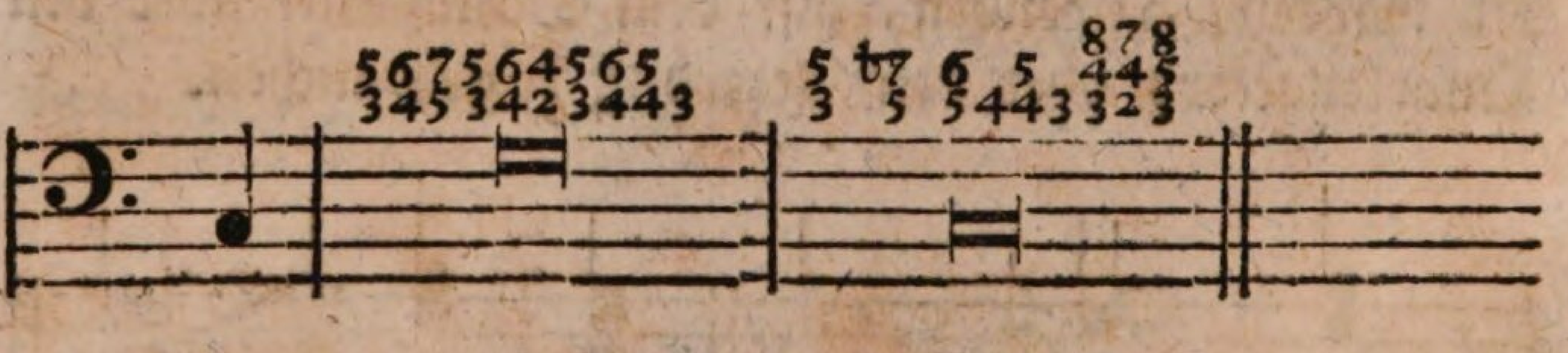
§. 175.

§. 175.

Von denen halben Schlüßen ist schon oben §. 66. fg. geredet worden, als solchen, wo auf die Vorbereitung der wirkliche Schlußton mit dem Schlußaccorde nicht folget, und mithin darf auch bey dem Vorbereitungsaccorde die Septime nicht nachschlagen, als welche den Schlußaccord nothwendig macht. Man hat auch noch eine andere Art von Schlüßen, da auf den Vorbereitungsaccord nicht der Schlußaccord, sondern ein ganz anderer Accord folgt, welcher ein **Betrugschluß**, Cadence rompue, genennet wird.

§. 176.

Wenn man in einer Stimme einen Ton lange anhält, und dazu in den übrigen Stimmen vielerley andere abwechselnde Accorde gebrauchet, so nennet man dieses einen **Orgelpunct**. Dieser Orgelpunct wird selten anders, als auf der Quinte oder Prime der Tonart, in welcher man sich befindet, schicklich angebracht, und man kann auf selbigem mancherley artige harmonische Veränderungen machen.



Vierte Abtheilung.

Von der Verbindung der Melodie mit der Harmonie.

§. 177.

Die Musik bestehet in einer wohlklingenden Verbindung der Töne (§. 3. Einl.); die Verbindung der Töne ist entweder diejenige, wie die Töne nach einander folgen, oder wie sie sich zugleich hören lassen (§ 12. Einl.): erstere heißet die Melodie, diese aber die Harmonie. Keine Art der Verbindung macht für sich alleine eine Musik aus, sondern beyde müßen mit einander verbunden werden.

§. 178.

Es wird aber entweder eine Melodie mit der dazu gehörigen Harmonie blos verbunden, oder es werden mehrere Melodien mit einander harmonisch verbunden. Im erstern Falle nennet man die zur Melodie gehörige und damit verbundene Harmonie die Begleitung im weitläuftigen Verstande.

§. 179.

Die kleinsten Theile der Harmonie sind die einzelnen Töne oder Noten derselben (§. 60.), und die Harmonie ist aus Intervallen und Accorden zusammengesetzt (§. 88.). Sind nun die Töne oder Noten in der Melodie Intervallen von dem darzuklingenden Accorde, so heißen es Hauptnoten. Es werden aber auch zwischen diese Noten der Melodie, welche zugleich Intervallen der dazu klingenden Accorde sind, mehrere Töne gesetzt, und diese nennet man Nebennoten.

§. 180.

Diese Nebennoten sind entweder in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten oder nicht. Im ersten

Falle werden sie **harmonische Nebennoten** genennet. Im andern Falle folgen diese Noten entweder der melodischen Hauptnote nach, oder sie gehen vor dem Anschlage derselben vorher. Die erstern nennet man **durchgehende**, die andern aber **Wechselnoten**.

§. 181.

Die zu einer Melodie erforderliche Harmonie wird durch den Grundton bestimmet (§. 88.). Die Folge mehrerer Grundtöne, welche die zu einer Melodie erforderliche Harmonie bestimmen, wird die Grundstimme oder der Baß genennet.

§. 182.

Ein Ton kann in mehr als einer harmonischen Verbindung der Töne, und also in verschiedenen Accorden vorkommen, und erhält in jeder verschiedenen harmonischen Verbindung eine andere Verhältniß. Eine Melodie bestehet in einer wohlklingenden Folge der Töne (§. 43.); es kann also eine Melodie mehr als einerley Grundstimme oder Baß, folglich auch verschiedene Harmonie haben.

§. 183.

So oft eine Melodie eine andere Grundstimme oder Baß, mithin eine andere Harmonie erhält, so kömmt sie in ein anderes Verhältniß der mitklingenden Töne (§. 182.); sie wird also in ihrem wesentlichen verändert, und muß also auch verschiedene Wirkung hervorbringen.

§. 184.

Weder die aus der Umwendung noch durch die Aufhaltung entstandene Nebenaccorde verändern wirklich die Harmonie (§. 111. und 131.). Soll also die Melodie eine wirklich veränderte Harmonie erhalten, so muß solches durch die Veränderung der Grundaccorde (§. 90.) geschehen.

An-

Anmerk. Die Folge der Grundaccorde heißt die Grundharmonie, und ihre Grundstimme der Grundbaß.

§. 185.

Wenn man bey einem musikalischen Stücke die Grundharmonie aufsuchen will, so muß man

1) in der Melodie die durchgehenden und Wechselnoten absondern,
2) die Haupt= und harmonische Nebennoten mit dem Basse vergleichen, und die Intervallen derselben bestimmen;
3) die zu einem vollständigen Accorde noch fehlenden Intervallen aus den mit klingenden Stimmen aufsuchen, oder in deren Ermangelung aus der Vergleichung der Note in der Melodie und des Grundtons mit den vorhergehenden oder nachfolgenden Tönen sowohl in der Melodie als im Basse erforschen, und also die Accorde bestimmen.
4) Hat man nun die Accorde gefunden, so reduciret man die Nebenaccorde auf ihre Grundaccorde, und findet also dadurch die Grundharmonie und den Grundbaß.

§. 186.

Was die harmonische Begleitung einer Melodie betrift, so gehöret diese eigentlich in das Fach des Generalbaßisten, und soll unten bey der Lehre vom Generalbasse davon umständlicher gesprochen werden. Wenn aber mehrere Melodien mit einander harmonisch verbunden werden sollen, so haben wir die Anwendung aller der Regeln nöthig, welche die Reinigkeit der Harmonie bestimmen, ohne diejenigen hintan zu setzen, die zur Richtigkeit der Melodie erforderlich sind.

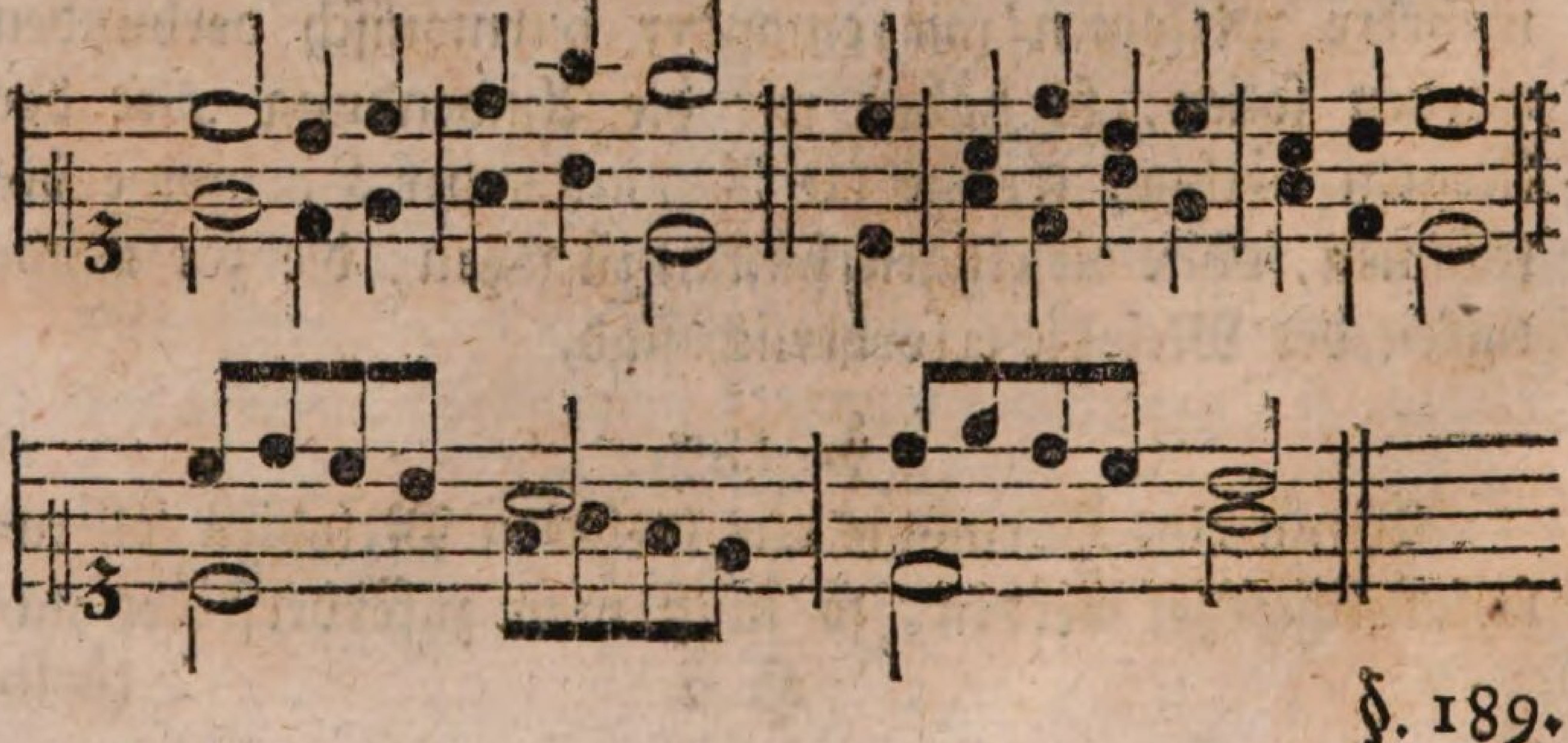
§. 187.

Wenn eine Harmonie aus mehrern Melodien soll zusammengesetzet werden, so muß man zuförderst der na-

türlichen Verbindung der Töne zu folgen bemühet seyn. Wenn wir oben §. 84. die Ordnung und den natürlichen Zusammenhang der Töne betrachten, so finden wir, daß von dem tiefsten Tone der nächstfolgende um eine Octave, der auf diesen kommende von demselben um eine Quinte, der nachherige von diesem um eine Quarte, und die folgenden von den vorhergehenden um Terzen und noch kleinere Intervallen unterschieden seyn. Wir bilden daraus bey Zusammensetzung einer Harmonie die Regel: daß man die weit auseinander stehenden Intervallen, so viel möglich, in die Tiefe, und die kleinern Intervallen in die Höhe zu bringen suche, und überhaupt dem Basse mit den Mittelstimmen nicht zu nahe komme.

§. 188.

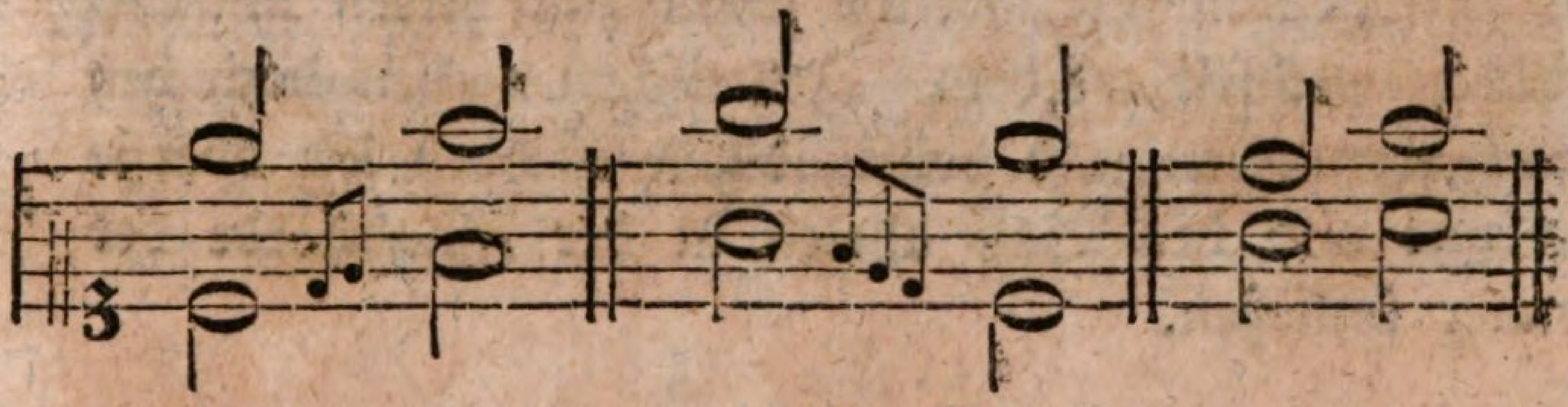
Die Fortschreitung zweyer zusammenklingender Melodien geschiehet entweder **in der geraden Bewegung** (in motu recto), wenn beyde Stimmen mit einander steigen oder fallen; oder **in der Gegenbewegung** (in motu contrario), wenn die eine Stimme steigt und die andere dagegen fällt, oder umgekehrt; oder auch **in der Seitenbewegung** (in motu obliquo), wenn die eine Stimme fortgehet, indem die andere auf einem Tone liegen bleibt.

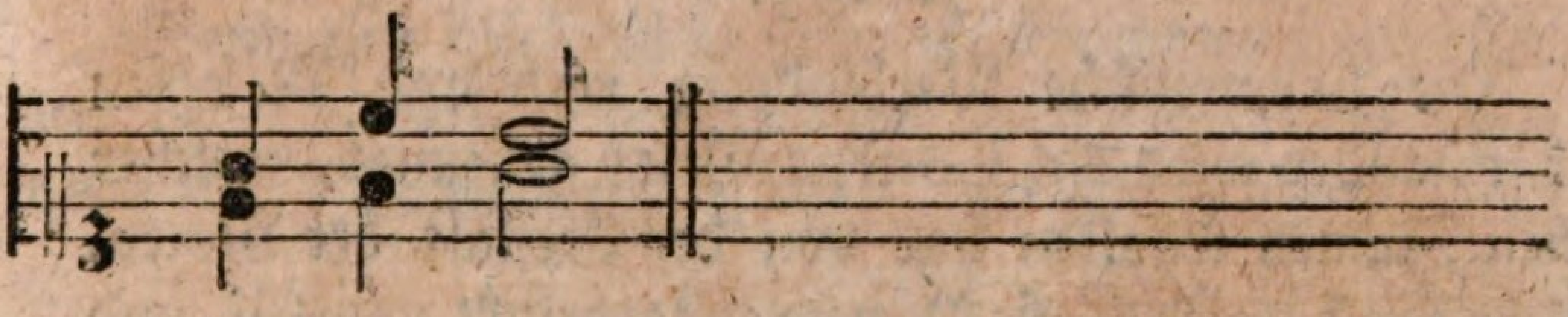


§. 189.

§. 189.

Daß die Folge zweyer Octaven oder rechten Quinten in einerley Stimmen als ein Fehler wider die Reinigkeit der Harmonie verboten, ist schon oben §. 135. angeführet worden. Hier wollen wir nur noch bemerken, daß es auch eine verdeckte Octaven= oder Quintenfolge giebt, welche darinne bestehet, wenn zwey Stimmen dergestalt mit einander fortgehen, daß in der einen Stimme eine Octave oder rechte Quinte wirklich vorhanden ist, die andere aber zwischen dem Abstande des ersten Tons lieget. Diese verdeckte Octaven= oder Quintenfolge ist ebenfalls verboten.





§. 190.

Es ist auch oben §. 62. angeführet worden, daß eine jede Melodie einen gewissen eigenthümlichen Character und Rhythmus habe, welcher sie von andern unterscheidet. Wenn man nun mehrere Melodien in eine harmonische Verbindung bringt, so müssen diese Melodien eine gewisse Gleichförmigkeit des Rhythmus wenigstens in den äußern Stimmen behalten, zum wenigsten muß ihre Bewegung dem Rhythmus der Hauptmelodie nicht entgegen seyn.

§. 191.

Ferner sind oben bey der Lehre von der Melodie so wohl die verschiedenen Arten der Einführung eines Hauptsatzes (§. 64.), als auch die Veränderungen einer Melodie (§. 70.) angeführet worden, von welchen hier die Anwendung auf die verschiedenen, mit einander zu verbindenden Melodien zu machen ist.

§. 192.

Nicht weniger ist hieher zu wiederholen, was oben §. 66. 67., ingleichen 174. und folgenden von den Schlüssen gesagt worden, und hat jede Stimme ihre eigene Art zu schließen, welche jedoch zum öftern mit einander verwechselt werden. Inzwischen müssen doch bey einem förmlichen und vollständigen Schluß die oberste Stimme und der Baß allezeit in der Finalchorde der Tonart schließen.

§. 193.

Die harmonische Verbindung mehrerer Melodien mit einander wird ein **Contrapunct** genennet, welcher seinen Namen erhalten hat von der Gestalt der Noten, welche sonst durch bloße Puncte ausgedrückt wurden, und noch bis jetzt, die daran angebrachten Unterscheidungszeichen weggenommen, aus großen Puncten bestehen. Man nimmt dabey eine gewiße Melodie an, welche Cantus firmus (§. 61.) genennet wird, und setzet dazu nach den Regeln der reinen Harmonie eine oder mehrere Stimmen, und dieses nennet man **contrapunctiren.**

§. 194.

Die zum festen Gesange gesetzten Melodien werden entweder so gemacht, daß zu jeder Note deßelben nur eine Note von gleicher Geltung gesetzt wird, oder es werden

den mehr Noten zu jeder Note des festen Gesangs gesetzt. Im erstern Falle heißet es ein **gleicher** oder **schlechter Contrapunct**, im andern aber ein **ungleicher** oder **verzierter Contrapunct**.

§. 195.

Es wird ferner eine Melodie mit einer oder mehrern andern entweder dergestalt harmonisch verbunden, daß man sie unter einander verwechseln, d. i. die unterste zur obersten und umgekehrt machen kann, oder nicht. Im letztern Falle wird es ein **einfacher Contrapunct**, im erstern aber ein **doppelter Contrapunct** genennet.

Anmerk. Die Lehre vom Contrapuncte macht einen Theil der musikalischen Composition aus, und gehöret in die Erfindung (§. 13. 15. Einl.), davon künftig besonders.

§. 196.

Wenn eine Melodie in mehrern Stimmen ganz oder zum Theil wiederholt vorgetragen wird, so nennet man dieses eine **Nachahmung** oder **Imitation**.

§. 197.

Eine Melodie wird entweder in mehrern Stimmen ganz wiederholt vorgetragen, oder nur der Hauptsatz davon. Im erstern Falle wird es ein **Canon** genennet. Diese Wiederholung der Melodie geschiehet entweder im Einklange oder in andern Intervallen, als in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Octave (§. 64. 1.).

§. 198.

Wird der Hauptsatz einer Melodie in mehrern Stimmen wiederholt vorgetragen (§. 197.), und die Wieder-

holung desselben geschiehet in der Hälfte der Octave, so heißet es eine **Fuge**. Diejenige Stimme, welche den Hauptsatz anfängt, wird der **Führer** (dux), und die Stimme, welche ihn in der Hälfte der Octave wiederholt, der **Gefährde** (comes) genennet. Die Fugen werden so wohl von Sängern, als auch auf Instrumenten vorgetragen.

§. 199.

Man hat auch Fugen, wo zu dem Hauptsatze oder Subjecte noch ein anderer harmonirender Hauptsatz gefunden, und entweder gleich Anfangs mit dem erstern Hauptsatze verbunden, oder in der Mitte der Fuge vorgetragen, und endlich mit dem erstern Hauptsatze verbunden wird; diese nennet man **Doppelfugen** und den andern Satz das **Contrasubject**.

§. 200.

Die musikalischen Stücke, welche aus mehrern harmonisch verbundenen Melodien bestehen, sind entweder für den Gesang alleine, oder für Instrumente alleine, oder für den Gesang und Instrumente zugleich gemacht.

§. 201.

Zu der ersten Classe von Stücken, die für den Gesang alleine gemacht sind, gehören die **Motteten**, welche in einer über einen biblischen Spruch gemachten Composition bestehen, und aus Fugen oder sonst kurzen Nachahmungen zusammengesetzt sind, und kömmt in denselben auch wohl ein zu dem Spruche passender Choral mit vor. Auch hat man blos für den Gesang gesetzte Arien, Oden, Lieder, Volkslieder u. d. gl.

Anmerk. Vor diesem und ehe die jetzige Art von Kirchenmusik eingeführet worden, wurden die Motteten mit Instrumenten begleitet, und machten die gewöhnliche Kirchenmusik aus.

§. 202.

Die andere Classe der Musikstücke, die für die Instrumente alleine gesetzt sind, ist reichhaltiger, und gehören dahin:

1) Die **Sonaten**, welche entweder für das Clavier allein, oder mit Begleitung eines Instruments, oder für mehrere Instrumente gesetzt sind, und aus einigen mit künstlicher Melodie und Harmonie versehenen Stücken bestehen.

2) Die **Sinfonien** bestehen aus einigen für viele Instrumente gesetzten Stücken, und werden bey den Schauspielen zum Anfange, wie auch zwischen den Acten, nicht weniger bey Eröffnung einer jeden andern musikalischen feyerlichen Handlung gebraucht. Anstatt derselben bedienen sich die Franzosen

3) der **Ouverturen**, welches mit verschiedenen Tactarten abwechselnde, auch kurze Fugen oder andere Sätze enthaltende, für viele Instrumente gesetzte Stücke sind.

4) **Concerte** sind solche vielstimmige Stücke, in welchen ein Instrument sich vorzüglich hören läßt, und von den übrigen Instrumenten begleitet und abgelöset wird, welches man durch das beygesetzte Solo oder Tutti zu bemerken pflegt.

5) Dann giebt es ferner Stücke, welche entweder nach der Anzahl der Instrumente, für welche sie gesetzt sind, ihre Benennungen haben, und daher Solo, Duetten, Trio, Quatro 2c. oder auch Divertimento, Cassationen 2c. genennet werden.

Alle diese Arten von Musikstücken pflegen mit einem muntern Stück anzufangen, dem ein langsames folgt, worauf ein geschwindes Stück den Beschluß macht. Zuweilen pflegt man auch eine doppelte Menuet, Pohlnisches oder anderes, oder auch ein variirtes Stück mit hineinzubringen. Eine Sammlung von kleinern Instrumentalstücken, welche gemeiniglich aus einerley Tonart gesetzt sind, pflegt man eine Suite zu nennen, welche mit einer Ouverture, Intrade, Toccate oder Präludium anfängt, worauf Allemanden, Couranten und andere dergleichen kleinere Stücke folgen.

§. 203.

Diejenigen Musiken, welche beydes für den Gesang und für Instrumente zugleich gemacht sind, werden aus Arien, Recitativen und Chören zusammen gesetzt, und entweder bey dem Gottesdienste, oder auf der Schaubühne, oder bey andern feyerlichen Gelegenheiten gebraucht.

Anmerk. Daß übrigens sowohl die Musik, welche bey dem Gottesdienste gebraucht wird, als die, so man bey der Schaubühne anwendet, von einander unterschieden sey, läßt sich, wie auch bereits oben §. 20. und 22. der Einleitung angeführet worden, aus der Verschiedenheit der Absicht erklären, und kann davon künftig mehr gesagt werden.

§. 204.

Ein Chor wird von allen vier Singstimmen zugleich gesungen, und mit vielen Instrumenten stark begleitet. Bey Musiken für den Gottesdienst pflegt meistentheils ein biblischer Spruch zum Texte genommen, auch öfters Fugen mit eingewebet zu werden.

§. 205.

Das Recitativ, deßen bereits oben §. 78. Erwähnung geschehen, bestehet in einer melodischen Declamation des Textes, und wird in das begleitete und unbegleitete eingetheilet. Bey dem unbegleiteten Recitativ pflegt sich nur von Zeit zu Zeit ein einzelner Grundton hören zu laßen, welcher auf den Clavierinstrumenten mit dem dazu gehörigen Accorde angeschlagen wird, damit theils der Sänger im Tone erhalten, theils die Wendungen der zum Grunde liegenden Harmonie merkbar werden, welche hier meistens fremder und kühner sind, als in andern musikalischen Stücken. Zu den begleiteten Recitativen werden mehrere Instrumente angewendet, welche in lange aushaltenden Accorden sanft forttönen, und zuweilen durch einen, den Inhalt des Textes ausdrückenden Satz unterbrochen werden. Uebrigens, obschon die Recitative in ganzem Tacte gesetzet werden, und meistens nur aus Viertel- Achtel- und Sechzehntheilnoten bestehen, pflegt der Sänger sich doch nicht genau an den Tact zu binden, sondern mehr dem Affecte und Ausdrucke des Textes zu folgen.

§. 206.

Die Arie bestehet aus zwey Haupttheilen, wovon der erstere länger ist, als der andere, und gemeiniglich wiederholet wird. Die Instrumente, welche die Singstimme begleiten sollen, heben mit dem Hauptsatze derselben an, und machen zu ihrem Anfange die Einleitung, begleiten sodann dieselbe, bis sie inne hält, da sie denn wieder fortfahren. Eine Arie, in welcher zwey, drey, vier und mehrere Singstimmen sind, wird ein Duett, Terzett, Quartett u. s. w. genennet.

Anmerk. Dergleichen Einleitung und Zwischenspiele von den Instrumenten bey dem Schweigen der Singstimme

stimme in den Chören und Arien werden Ritornell genennet.

§. 207.

Eine Musik, welche aus Chören, Arien und Recitativen zusammen gesetzet ist, nennet man eine Cantate. Diese gebraucht man bey dem Gottesdienste, ingleichen bey andern feyerlichen Gelegenheiten. Wird sie zur Abendszeit unter freyem Himmel aufgeführet, so heißet es eine Serenade.

§. 208.

Werden in einer solchen Musik Personen redend eingeführet, so wird sie überhaupt ein Drama, und wenn der Gegenstand der Handlung aus der heiligen Geschichte genommen ist, ein Oratorium genennet.

Der
praktischen Musik
ausübender Theil.

Der praktischen Musik ausübender Theil.

Erste Abtheilung. Von dem Generalbasse.

Erster Abschnitt. Von dem Generalbasse überhaupt.

Erstes Kapitel. Erklärung und Ursprung des Generalbasses.

§. 209.

Der Generalbaß bestehet in der zu einer Musik gehörigen Harmonie, welche nach Maasgabe einer Grundstimme oder Basses gefunden und auf Instrumenten vorgetragen wird. Er giebt also der Melodie ihre Bestimmung, er begleitet sie und erhält sie im richtigen Tone und Bewegung; man hat ihn deswegen auch Bassum continuum genennet, weil er sonsten die Melodie nie verlaßen, sondern ununterbrochen mit ihr fortgehen mußte. Aus gleichem Grunde hat man ihn auch Fundamentum genennet, weil die ganze Musik auf ihm gleichsam als auf einem Grunde ruhet. Wenn wir den Generalbaß subjectivisch beschreiben wollen, so bestehet er in einer

einer Fertigkeit, zu einer Grundstimme die gehörige Harmonie zu finden (§. 14. Einleit.) und auf Instrumenten vorzutragen.

§. 210.

Der Vortrag der zu einer Musik gehörigen Harmonie auf dazu dienlichen Instrumenten ist schon alt, und man hat ehedem sich dazu der sogenannten deutschen Tabulatur bedienet, bey welcher man die harmonisch verbundenen Töne durch Buchstaben ausdrückte, über denen verschiedene Striche und andere Zeichen angebracht wurden, um die Dauer der Töne und Accorde zu bestimmen. Weil aber die Musik allemal von den Organisten erst mußte in Tabulatur gebracht werden, und überhaupt diese Art die Harmonie zu übersehen und vorzutragen mit vielen Schwierigkeiten verbunden war, so gab dieses dem Ludovico Viadana einem Italiäner im Jahre 1605 Gelegenheit, die Harmonie durch Zahlen, welche über den Baß gesetzet wurden, zu bestimmen, und also den heutiges Tages noch üblichen Generalbaß zu erfinden.

§. 211.

Der Generalbaß bestehet in einer Fertigkeit zu einer Grundstimme die gehörige Harmonie zu finden und auf Instrumenten vorzutragen (§. 209.). Außer der schon gegebenen Erklärung und Ursprung des Generalbasses untersuchen wir zuförderst die Absicht deßelben, sodann betrachten wir denjenigen, der den Generalbaß spielt, und die Instrumente, auf welchen derselbe vorgetragen wird, und davon handelt der gegenwärtige Abschnitt; die Anweisung zum Generalbasse selbst wird im zweyten Abschnitte vorgetragen, und die Anwendung davon auf den verschiedenen Gebrauch und Absicht desselben wollen wir im dritten Abschnitte machen.

§. 212.

§. 212.

Wir spielen den Generalbaß, entweder um uns in der Erfindung und Vortrag der zu einer Grundstimme gehörigen Harmonie eine Fertigkeit zu erwerben, oder andern von unsern erlangten Kenntnissen in der Harmonie und in der Musik überhaupt einen vortheilhaften Begriff beyzubringen, oder endlich und hauptsächlich um eine Melodie oder ganze Musik durch den Vortrag der in ihr enthaltenen Harmonie zu unterstützen und in Ordnung zu erhalten. Die erste Absicht nennet man den Generalbaß zur **Uebung** spielen, die andere heißet den Generalbaß zur **Probe** spielen, und die dritte und hauptsächlichste Absicht ist den Generalbaß zur **Begleitung** spielen.

Zweytes Kapitel.

Von den nöthigen Eigenschaften eines Generalbaßisten.

§. 213.

Wer den Generalbaß gut spielen will, muß vor allen Dingen seines Instruments, worauf derselbe vorgetragen werden soll, mächtig seyn, und die vorkommenden Gänge darauf leicht, deutlich, nachdrücklich und zweckmäßig vortragen können. Er muß die Noten nach allen vorkommenden Schlüsseln (§. 10.) gut lesen, und ohne langes Besinnen und Stocken auf seinem Instrumente vorzutragen wissen. Sonderlich muß er im Tacte feste sitzen, und weder selbst durch überflüßiges Feuer oder träges Phlegma von der einmal angefangenen Tactbewegung ohne Noth abweichen, noch durch andere sich herausbringen laßen, weil ihm hauptsächlich obliegt, die übrigen Stimmen in der Ordnung und im gleichen Tacte zu erhalten.

§. 214.

Außerdem muß ein Generalbaßist eine vollständige Erkenntniß von allen Tonarten, ihrem Zusammenhange, wesentlichen Eigenschaften, und wodurch sie sich von einander unterscheiden, haben, und aus jeder Tonart bequem und rein spielen können, damit er die in einer Musik vorkommenden Ausweichungen nicht nur sogleich bemerke, sondern auch erforderlichen Falls sogleich eine Tonart in eine andere übersetzen oder **transponiren** könne.

§. 215.

Nächst diesem muß er eine vollständige Erkenntniß und Fertigkeit in allen vorkommenden Haupt- und Nebenaccorden haben, und sie in ihren verschiedenen Lagen sogleich anzugeben wißen, damit er im Stande sey, nicht nur die Accorde melodisch zusammen zu fügen, sondern auch denen Fehlern wider die Harmonie sogleich auszuweichen. Den Sitz und die Verbindung der Accorde muß er verstehen, damit er theils die bey Bezifferung eines Basses vorkommenden Fehler entdecken, theils auch einen unbezifferten Baß mit gehöriger Harmonie versehen könne.

§. 216.

Bey dem allen ist zu einem guten Generalbaßisten nöthig, daß er ein gutes musikalisches Gehör, einen guten Geschmack und feine Empfindung, nicht weniger eine genaue Beurtheilungs- und gute Einbildungskraft habe, damit er seine Begleitung dem Zwecke des Componisten und dem Vortrage der Musik, die er begleitet, gemäs einrichten könne.

§. 217.

Aus allen diesen Eigenschaften eines guten Generalbaßspielers kann einer, der den Generalbaß zu erlernen den Vorsatz hat, einsehen, was für ein Feld er vor sich

habe,

habe, und wie viel natürliche Fähigkeit, Fleiß, Uebung und Geduld dazu gehöre, denselben gründlich zu erlernen. Ich erfordere zu einem Generalbaßschüler, daß er zuförderst sich in guten Handsachen auf dem Claviere eine Zeitlang geübet habe und gut von Noten nach dem Tacte spielen könne. Dazu ist nun nöthig eine gute Applicatur oder Fingersetzung, wodurch man alle vorkommende Gänge rein und leicht herauszubringen im Stande ist, und wozu des Herrn Capellmeister Bachs in Hamburg Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, die vollständigste und beste Anleitung giebt. Hiernächst ist dazu erforderlich, ein geschickter, vernünftiger und treuer Lehrmeister, der selbst die Musik nach vernünftigen Gründen und nicht blos Handwerksmäsig verstehet, weil sonst der Schüler durch die eingebildeten und unnöthig gemachten Schwierigkeiten entweder gleich Anfangs abgeschrecket wird, oder, wenn er ja mit ungemeiner Geduld sich durcharbeitet, dennoch den Generalbaß ebenfalls nur Handwerksmäsig erlernet. Jedennoch hat der Generalbaßschüler auch bey dem vernünftigsten und besten Unterrichte allemal noch Fleis, Uebung und Geduld genug nöthig, bevor er seinen Endzweck erreichet, wenn man die oberzählten Erforderniße eines guten Generalbaßisten erwäget.

Drittes Kapitel.

Von den Instrumenten, auf welchen der Generalbaß vorgetragen wird.

§. 218.

Der Generalbaß trägt die zu einer Musik gehörige Harmonie auf Instrumenten vor (§. 209.); die

Instrumente, auf welchen der Generalbaß vorgetragen werden soll, müßen also der Harmonie fähig seyn. Unter diesen sind das Clavier und die Orgel die vornehmsten, und ob man schon auch auf der Harfe, Laute, Violdigamb, Hackebret ꝛc. Harmonie hervor bringen kann, so ist doch der Vortrag des Generalbasses auf den zuletztgenannten Instrumenten nicht so gewöhnlich, das letztere aber wird blos zur Begleitung und Ausfüllung der Tanzmusik gebraucht.

§. 219.

Zu dem Claviere zähle ich das Clavichord und den Flügel. Unter diese letztere Benennung gehören alle die Clavierinstrumente, welche ihrer Gestalt wegen mit diesem Namen beleget werden können, als das Clavizimbel, das Pianofort, das Gambenwerk und andere Erfindungen unserer Künstler.

Anmerk. Die Beschreibung dieser und anderer Instrumente, ihrer Beschaffenheit und Structur wird man hier vergebens erwarten, indem dieselbe nach §. 10. Einleit. zur theoretischen Musik und zwar zum mechanischen Theil derselben nach unserm Lehrbegriffe gehöret.

§. 220.

Das **Clavichord**, welches auch gemeiniglich das Clavier genennet zu werden pfleget, ist das bequemste und schönste Instrument zu einem guten Vortrage, und hat seines scharfen, schmeichelnden und biegsamen Tons wegen seines gleichen nicht. Nur ist zu bedauern, daß unsere Künstler demselben, mit Beybehaltung seiner vorzüglichen Eigenschaften, eine ansehnliche Verstärkung des Tons zu verschaffen nicht im Stande sind, daß man es zur Begleitung mehrerer Stimmen gebrauchen könne. Der an

demselben öfters angebrachte Cölestinzug verwandelt den annehmlichen Clavierton in ein rauschendes und die Harmonie verwirrendes Sumsen, in welchem das Gehör die Töne nicht recht deutlich unterscheiden kann, und verderbt den guten Ton eines Claviers mehr, anstatt ihn zu verbeßern. Man hat auch in der Form des Clavichords verschiedene Arten von Hämmerwerken, welche wegen der angebrachten Veränderungen ganz angenehm und zu einer mäsigen Begleitung ganz wohl zu gebrauchen sind, übrigens aber mit dem wahren Claviertone nichts gemein haben.

§. 221.

Unter denen verschiedenen Arten von **Flügeln** ist ein gutes und accurat gebautes Clavizimbel dem Pianofort, Amphion und andern Hämmerwerken vorzuziehen, theils wegen des leichtern und deutlichern Anspruchs, theils wegen des stärkern Tons, nur daß es wegen genauer Aufsicht und guter Bekielung etwas mühsam im Stande zu erhalten ist. Man hat sie ein= zwey= drey= und mehrchöricht. Die einchörichten nennet man Spinett. Wenn sie drey= und mehrchöricht sind, haben sie zum öftern zur Abwechselung zwey und mehr Manuale oder Claviere.

§. 222.

Die **Orgel** ist das vollkommenste und vortreflichste Instrument, die Zierde unserer Kirchen und die Königin unter allen andern Instrumenten. Man hat sie deswegen auch allein dem Gottesdienste geweihet. Die Veränderungen des Tons, die man schon auf einer nur mittelmäsigen Orgel machen kann, sind fast unzählig. Ihre Zusammensetzung ist die künstlichste, dergleichen keine andere Maschine hat. Ihr äußerliches Ansehen ist zierlich und voll Pracht. Ihr Ton anhaltend, mächtig und ein=

eindringend. Sie reißet das Herz zur Empfindung und zur Andacht mächtig dahin. Es ist eine von den unerkannten Wohlthaten Gottes, daß er unsere öffentliche Gottesdienste, die wir ihm blos unsers eigenen Besten wegen zu halten verbunden sind, auch für den sinnlichen Theil des Menschen reizend und prächtig gemacht hat. Unsere vortrefliche Gesänge, die wir zum Preise unsers Gottes absingen, sind mit den angenehmsten und rührendsten Melodien versehen, und unser Singen wird durch das vollkommenste Instrument, die Orgel, begleitet, welche in ihren vielen und mannichfaltig erklingenden Stimmen uns einen Vorschmack von jener englischen Musik macht. Zur Begleitung unserer herrlichen Kirchenmusiken ist sie fast unentbehrlich, und man kann den Generalbaß auf derselben vollständiger, genauer, und mit mehr Nachdrucke, als auf irgend einem andern Instrumente vortragen.

§. 223.

Um die Orgel einigermasen kennen zu lernen und ihren Gebrauch einzusehen, wollen wir hiermit die zu ihrem Gebrauch vorhandene Stücke derselben kürzlich erklären, ohne uns jedoch auf ihre innere Theile und ihre Zusammensetzung dermaln einzulassen, als welche zum Orgelbau und zur besondern Erkenntniß des Organisten gehören. Jene sind die **Orgelregister** und die **Claviere**.

§. 224.

Die Register oder Züge an einer Orgel sind entweder solche, die keinen Ton oder Stimme hervorbringen, oder nicht. Diese, die keinen Ton hervorbringen, nennet man **stumme Register**; dahin gehören die Coppel, Tremulante und Schwebungen, Sperrventile, Calcantenglöckgen ꝛc.

§. 225.

Diejenigen Register, welche einen Ton oder Stimme hervorbringen, werden Stimmen oder klingende Stimmen genennet, und dienen entweder blos zur Ausfüllung und Verstärkung des Tons, oder nicht. Die Stimmen, welche zur Ausfüllung und Verstärkung dienen, sind zusammengesetzte Stimmen, und bestehen aus der Zusammensetzung des harten Dreyklangs, und also aus Octaven, Quinten und großen Terzen. Dahin gehören die Mixturen, Cornett, Zimbeln, Sesquialter, Tertian ꝛc.

§. 226.

Die einfachen Stimmen sind entweder Rohr= oder Flötenstimmen. In den Rohrstimmen wird der Ton durch ein, auf einem halben hohlen Cylindrischen Körper, den man seiner Gestalt wegen die Kelle oder Krippe nennet, liegendes und an dem einen Ende fest angedrücktes elastisches Blat, welches die Zunge heißet, und durch den Wind in eine zitternde Bewegung gesetzt wird, hervorgebracht, und dann durch einen hohlen Canal weiter fortgeführet. Dieses sind die Posaunen, Trompeten, Regale, Menschenstimme ꝛc.

§. 227.

In den Flötenstimmen entstehet der Ton, wenn der Wind durch einen engen Spalt zwischen dem Kerne und dem untern Labio durchgepreßet und alsdenn durch einen hohlen Canal weiter fortgeführet wird.

§. 228.

Die Höhe und Tiefe einer Stimme wird nach der Länge der Pfeifen bestimmet. Da nun die längste Pfeife einer Flötenstimme, die oben offen ist, wenn sie von dem Aufschnitte an acht Schuh oder Fuß lang ist, das tiefste

C eines ordentlichen Clavieres angiebt, so nennet man eine Stimme, welche gerade die Höhe und Tiefe eines ordentlichen Claviers hat, eine achtfüßige Stimme. Ist die Höhe und Tiefe einer Stimme eine Octave höher, als ein ordentliches Clavier stehet, so hat sie vier Fußton. Stehet eine Stimme zwey Octaven höher, als ein ordentliches Clavier, so hat sie zwey Fußton ꝛc. Stehet eine Stimme eine Octave tiefer, als ein ordentliches Clavier, so hat sie sechzehn Fußton, und wenn sie zwey Octaven tiefer stehet, so hat sie 32 Fußton ꝛc.

§. 229.

Die Pfeifen einer Stimme sind entweder oben offen, oder mit einem Deckel oder Stöpsel zugedeckt. Im erstern Falle heißen sie offene Stimmen, als da sind Principal, Octaven, Violdigamb, Violon ꝛc., im andern Falle heißen sie gedeckte Stimmen, und brauchen nur die Hälfte von der Länge einer offenen Stimme, um ihre Tiefe zu haben, hingegen müssen sie auch weiter und mit einem größern Aufschnitte als die offenen versehen seyn. Dahin gehören Gedakt, Quintaten, Pordun, Subbaß ꝛc.

Anmerk. Man hat auch halbgedeckte Stimmen, welche entweder mit einer kleinen Oeffnung oben spitzig zugehen, oder in dem Deckel ein Röhrgen oder eine kleine Oeffnung haben, dergleichen sind, das Gemshorn, die Rohrflöte ꝛc.

§. 230.

Man hat auch Quinten= und Terzenstimmen in den Orgeln, welche theils mit zur Ausfüllung und Verstärkung, theils zu artigen Veränderungen des Tons dienen; jedoch müssen die Quintenstimmen wenigstens anderthalb Octaven höher, als die Hauptstimme oder das Principal, und die Terzenstimme über zwey Octaven höher seyn.

§. 231.

An der Orgel sind außer einem, zwey oder mehrern Clavieren auch noch das Pedal befindlich, auf welchem die tiefsten oder Baßstimmen mit den Füssen angegeben werden. Man führet also die Grundstimme mit den Füßen im Pedale, und braucht mithin beyde Hände auf einem oder mehrern Clavieren blos zu der dazu gehörigen Melodie und Harmonie. Jedes Clavier so wohl als das Pedal hat seine besondere Stimmen und Register. Man muß sich also, wenn man auf einer Orgel spielen will, zuvor bekannt machen, welche Register jedem Claviere eigen sind, damit man wiße, welche Stimmen man zu jedem Claviere gebrauchen solle.

§. 232.

In denen Gymnasien und Schulen hat man gemeiniglich eine Art kleiner Orgeln, welche man Positive zu nennen pflegt, und die man gewöhnlich zur Begleitung bey der Musik braucht. Weil aber dieselben selten mit einem Pedale versehen und meistens so klein und niedrig verfaßt sind, daß man außer einem achtfüßigen Gedacte fast lauter vier= zwey= und einfüßige Stimmen darinnen findet, so fehlet es denselben an einer zur hinlänglichen Unterstützung der Musik erforderlichen Gravität.

§. 233.

In dem Vortrage des Generalbasses auf Saiten= oder Pfeifeninstrumenten ist dieser Unterschied, daß man auf jenem die Accorde, anstatt sie zugleich anzuschlagen, ein wenig breche, dahingegen man sie auf der Orgel gleich auf einmal anschlägt, oder auch diejenigen Töne, welche in zwey oder mehrern Accorden nach einander vorkommen, gleich liegen läßt.

§. 234.

Ein jedes Instrument, auf welchem man den Generalbaß vortragen will, muß durchaus rein gestimmt seyn, damit durch die unreinen Töne der Harmonie nicht Abbruch geschehe.

Zweyter Abschnitt.
Anweisung zum Generalbaß selbst.

Erstes Kapitel.
Allgemeine Generalbaßregeln.

§. 235.

Man spielet den Generalbaß zwey= drey= vier= fünf= und mehrstimmig, und muß man die Absicht desselben erwägen, um zu beurtheilen, ob man die Harmonie verstärken oder vermindern soll. Am besten ist es inzwischen, man gewöhnet sich ordentlich an die vierstimmige Harmonie, weil diese am meisten vorkömmt, und man sich dabey am ersten zu einer reinen und vollständigen Harmonie gewöhnet.

§. 236.

Wenn zuweilen mit Weglaßung der Harmonie blos einstimmig gespielet werden soll, so pfleget dieses durch die Worte tasto Solo oder all'unisono ausgedrückt zu werden, und werden im ersten Fall die vorgeschriebenen Baßnoten ganz alleine, im andern aber in der rechten Hand die Octaven von den Baßnoten gegriffen.

§. 237.

Man behält entweder den Baß in der linken Hand allein, und greift die übrigen Stimmen in der rechten Hand,

Hand, welches die gewöhnlichste Art, sonderlich bey dem vierstimmigen Generalbaß ist; oder man vertheilet den Accord in beyde Hände, welches bey vielstimmiger Begleitung so wohl, als auch von denenjenigen geschiehet, welche den Generalbaß auf der Orgel spielen, da man den Baß im Pedale nimmt, und mit beyden Händen die übrige dazu gehörige Harmonie vorträgt.

§. 238.

Man pflegt die Harmonie nicht gern in den ganz hohen Tönen zu nehmen, weil sie sonst dem Gehöre nicht vernehmlich genug bleibt, und läßt deswegen die oberste Stimme nicht gern über $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{\overline{g}}$ steigen, es sey denn, daß der Baß durch seine Höhe auch die übrigen Stimmen höher zu steigen nöthigte. Aus eben dem Grunde läßt man die Harmonie nicht gern zusammen gedrängt in den tiefen Tönen hören (§. 187.), sondern entfernet, wenn man in die ungestrichene Octave gerathen ist, die Stimmen von einander, daß nicht leicht Terzen in dieser Octave nahe zusammen kommen. Auch läßt man bey vielstimmiger Harmonie nicht gern zwischen beyden Händen viel Raum.

§. 239.

Die Folge zweyer Octaven oder rechten Quinten in einerley Stimmen, sie mögen offenbar oder verdeckt seyn, sind, wie überhaupt (§. 135. 189.), also auch im Generalbasse verboten. Die meiste Gelegenheit findet sich dazu, wenn Hauptaccorde, Sexten- und Sextquartenaccorde (§. 104.) auf einander folgen und einander abwechseln. Man weichet ihnen aus, wenn man entweder ein Intervall wegläßt und dafür ein anderes verdoppelt, oder wenn man die Lage des einen Accords verändert.

§. 240.

Die verbotenen Octaven= und Quintenfolgen entstehen meistentheils in der geraden Bewegung (§. 188.); deswegen thut ein Anfanger im Generalbasse, deßen Gehör noch nicht genug geübt ist, solche Fehler gleich zu entdecken und selbigen durch die erforderlichen Mittel auszuweichen, zu möglichster Vermeidung derselben wohl, wenn er im Generalbaßspielen sich, so viel möglich, an die Gegenbewegung bindet.

§. 241.

Die Harmonie muß dergestalt auf einander folgen, daß der Melodie kein Eintrag geschehe (§. 132.); man muß also sowohl unnatürliche Fortschreitungen (§. 134.), als auch große Sprünge zu vermeiden suchen. Diese Absicht wird man erreichen, wenn man, beym Fortgehen von einem Accorde zu dem andern, so viel es ohne verbotene Octaven= und Quintenfolgen geschehen kann, in dem folgenden Accorde diejenigen Töne beybehält, die derselbe mit dem vorhergehenden Accorde gemein hat. Durch die Beobachtung dieser Regel gewöhnet man sich zugleich die dissonirenden Accorde (§. 112.) gehörig vorzubereiten und aufzulösen (§. 154.).

§. 242.

Die Accorde zu den Baßnoten greift man, wie sie das System und die Tonart angiebt, die dazu gehörigen Intervallen mögen groß oder klein seyn. Geschiehet aber eine Ausweichung in eine andere Tonart, oder ein chromatischer Durchgang, so geben dieses die vorkommenden Veränderungszeichen vor den Noten oder an den darüberstehenden Ziffern zu erkennen.

§. 243.

Bey langsamen Baßnoten greift man zu jeder Note den zu derselben gehörigen Accord; hingegen bey geschwindern

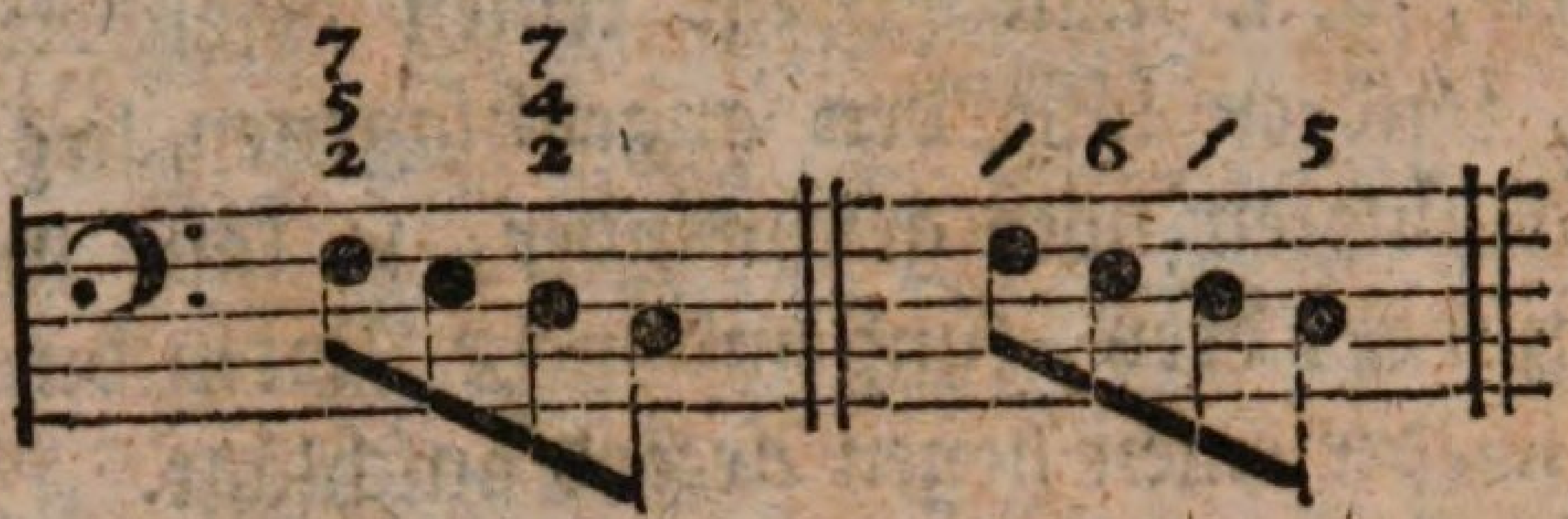
dern Baßnoten schlägt man nicht zu jeder Baßnote einen Accord an, sondern im gleichen Tacte zur ersten, dritten, fünften ꝛc. Note, und läßt die zwote, vierte, sechste ꝛc. durchgehen, d. i. man schlägt keinen besondern Accord dazu an, sondern läßt den angeschlagenen liegen; und sind die Baßnoten noch geschwinder, so läßt man nach der erstern wohl drey, fünf und mehr Noten durchgehen, ehe man wieder einen neuen Accord anschlägt. Im Tripeltacte schlägt man zur ersten und dritten Note eines jeden Tripels den Accord an, und läßt die zwote durchgehen. Sind aber die Tripel geschwinde, so läßt man auch, nachdem man zur ersten Note eines Tripels einen Accord angeschlagen, die zwote und dritte durchgehen. Man kann auch die durchgehenden Noten, wenn sie Stufenweis fortgehen, mit Terzen oder Sexten begleiten.

Anmerk. Dieses Durchgehen der Noten verstehet sich nur auf den Fall, wenn die eigentlich durchgehenden nicht beziffert sind; ausserdem müssen die darüber gesetzten Accorde auch zu den durchgehenden Noten angeschlagen werden.

§. 244.

Der Regel nach wird bey durchgehenden Noten der Accord derjenigen Note gegriffen, zu welcher der Accord angeschlagen werden muß, wenn nemlich dieselbe Note eine Haupt = oder harmonische Nebennote ist, und wird in dem Fall der **Durchgang regulair** (transitus regularis) genennet. Fällt aber der Anschlag des Accords auf eine Wechselnote (§. 280.), so wird dazu der Accord der folgenden Note gegriffen, welchen **Durchgang irregulair** (transitum irregularem) heißet, und wird in diesem Falle die im guten Tacttheile fallende Wechselnote mit dem Accorde der folgenden Note mit veränderten Ziffern bezeichnet, oder die folgende Note wird mit ihrem

rem Accorde beziffert und die vorhergehende Wechselnote, zu welcher der Accord der folgenden Note angeschlagen wird, mit einem schrägen Striche (/) bemerket.



§. 245.

Kömmt bey gleichen geschwinden Noten statt der ersten Note im guten Tacttheile eine kurze Pause vor, so greift man zu dieser Pause den Accord der darauf folgenden Note, welche sodann durchgehet.

§. 246.

Kommen im Basse andere Schlüssel, außer dem gewöhnlichen Baßzeichen mit vor, so greift man, ohne sich dadurch irre machen zu lassen, da man mit selbigen gut bekannt seyn muß, die zu den dadurch veränderten Noten gehörige Harmonie; man hüte sich aber, wenn der vorkommende Schlüssel höher als der F Schlüssel ist, in der linken Hand die Octaven drunter mit zu greifen, weil zu vermuthen, daß der Componist gewiß nicht ohne Ursache einen höhern Schlüssel gewählet haben wird.

Zweites Kapitel.

Von dem Generalbasse mit Ziffern.

§. 247.

Wenn bey einem bezifferten Basse über einer Baßnote, zu welcher ein Accord gehöret (§. 243.), keine

keine Ziffer stehet, so greifet man den Hauptaccord dazu, welches auch geschiehet, wenn 3 oder 5 oder beydes darüber gesetzt ist. Die vorkommenden Veränderungen der Intervallen werden durch die §. 100. bereits angegebenen Veränderungszeichen bemerket. Wir führen hierbey noch an, daß die Intervallen, welche durch die Vorzeichnung oder das System bestimmet werden, natürlich groß oder klein, diejenigen aber, welche durch Veränderungszeichen erhöhet oder erniedrigt werden, zufällig groß oder klein genennet werden.

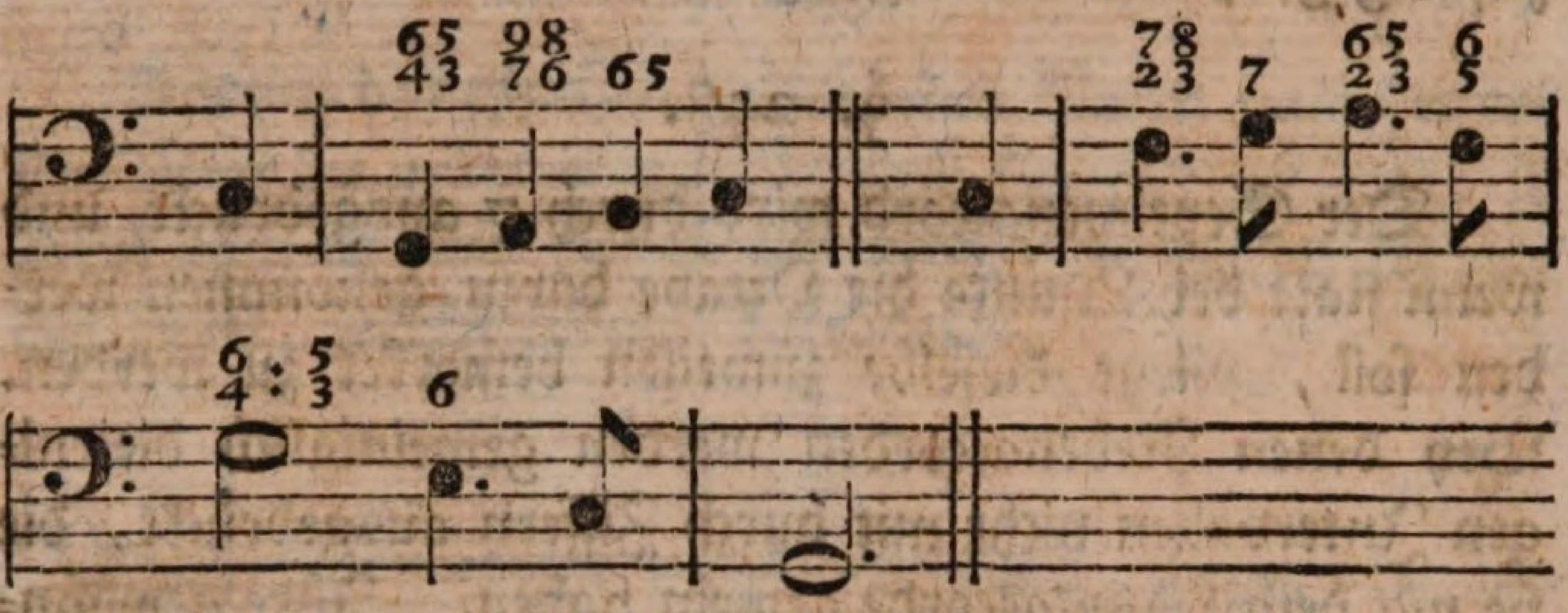
§. 248.

Der Septimenaccord wird durch 7 ausgedruckt, und wenn statt der Quinte die Octave darzu genommen werden soll, pflegt dieselbe zuweilen bemerket zu werden. Bey denen Nebenaccorden werden gemeiniglich diejenigen Intervallen nicht mit durch Ziffern ausgedrückt, die sie mit dem Hauptaccorde gemein haben. Ihre gewöhnliche Bezifferungen haben wir oben angegeben, und man hat sich selbige recht genau bekannt zu machen, um sogleich zu wißen, was noch für Intervallen außer den durch Ziffern ausgedruckten zu jedem Accorde gehören. Wenn 2 oder $\substack{4\\2}$ über einer Grundnote vorkömmt, so greift man den Accord $\substack{6\\4\\2}$, aber nicht $\substack{7\\4\\2}$ oder $\substack{5\\4\\2}$. Ingleichen wenn $\substack{4\\3}$ vorkömmt, wird der Accord $\substack{6\\4\\3}$, aber nicht $\substack{7\\4\\3}$ gegriffen.

§. 249.

Ziffern, welche über einander stehen, werden auf einmal, und die neben einander stehen, nach einander angeschlagen. Wenn zwey Bezifferungen über einer Baßnote neben einander stehen, so kann die Baßnote entweder füglich in zwey gleiche Theile getheilet werden, oder nicht.

nicht. Im erſten Falle wird zu jeder Hälfte der Note eine Ziffer angeſchlagen; im andern Falle wird die Baßnote in drey gleiche Theile getheilt, und die erſte Ziffer zu den erſtern zwey Theilen, die andere aber zum letzten Drittheil angeſchlagen. Soll im erſten Falle die erſte Bezifferung länger als die Hälfte der Baßnote dauern, ſo wird dieſes am bequemſten durch Puncte nach der erſten Bezifferung ausgedrückt, welche alsdenn eben ſo viel gelten, als die Puncte nach den Noten (§. 25.).



§. 250.

Sind drey Ziffern neben einander über einer Note befindlich, ſo kann wiederum die Baßnote entweder in zwey gleiche Theile getheilet werden, oder ſie wird in drey gleiche Theile getheilet. Im erſtern Falle kömmt die erſte Ziffer zur erſten Hälfte der Note, und die andere Hälfte derſelben wird wieder in zwey gleiche Theile getheilet, und zu jedem Theile eine Ziffer angeſchlagen. Wenn aber die Note in drey gleiche Theile getheilet wird, ſo ſchläget man zu jedem Theile derſelben eine Ziffer an. Kommen noch mehr Ziffern neben einander über einer Note vor, ſo theilet man ſie in gleiche Theile der Note ein, und was etwa bey dem letzten Theile derſelben noch übrig bleibt, wird in dieſen letzten Theil noch eingetheilt.

§. 251.

Es ereignet sich zuweilen, daß eine Baßnote nicht gerade über sich, sondern auf der rechten Seite beziffert ist; alsdenn greift man zur ersten Hälfte der Baßnote den Hauptaccord, und zur andern Hälfte den Accord, den die Ziffern anzeigen. Oder befinden sich über der Baßnote neben der Ziffer Queerstrichelgen, und ist die nemliche Baßnote schon vorhergegangen, so wird zur ersten Hälfte der letzte Accord der vorhergegangenen Baßnote wiederholet.

§. 252.

Ziffern, die über einem Puncte vorkommen, werden bey dem Eintritt des Puncts angeschlagen, so wie die Ziffern, welche über einer Pause stehen, zur Pause angeschlagen werden, jedoch mit dem Unterschiede, daß die Ziffern über ganz kurzen Pausen zur folgenden, und die über längern Pausen zur vorhergehenden Note gehören.

§. 253.

Zuweilen folgen auf einer im Basse anhaltenden oder oft wiederholenden Note viele Ziffern hintereinander, welche weiter nichts als abwechselnde Terzen- oder Sextengänge enthalten; diese fertiget man auch nach Maasgabe der Ziffern nacheinander ab, ohne sonst weiter etwas dazu zu greifen. Und da die Lage derselben öfters ihre Bezeichnung durch Doppelintervallen nothwendig macht, so ist zu merken, daß

9 die None	so viel ist, als	2 die Secunde
10 die Decime	— —	3 die Terz
11 die Undecime	— —	4 die Quarte
12 die Duodecime	— —	5 die Quinte.

§. 254.

So lange über einerley Baßnoten die Bezifferung nicht geändert wird, behält man den ersten Accord.

§. 255.

Nach einer erhöheten Sexte muß allezeit zur folgenden Baßnote, wenn man sie gleich sonst für eine durchgehende Note ansehen könnte, der dazu gehörige Accord gegriffen werden.

Drittes Kapitel.

Vom Generalbasse ohne Ziffern.

§. 256.

Wenn der Generalbaß ohne Ziffern gespielet werden soll, so muß man folgende Fälle unterscheiden. Man soll entweder zu einem Basse eine willkührliche Harmonie machen, oder eine Harmonie, die mit andern dazu gehörigen Melodien übereinstimmig ist. Im letztern Falle hat man die dazu gehörige Melodie entweder in Noten über dem Basse, oder wir sollen selbige blos nach Maasgabe des Basses und des Gehörs begleiten. Wir wollen jeden Fall besonders erwägen.

§. 257.

Soll man zu einem unbezifferten Basse eine willkührliche Harmonie machen, so muß man die oben abgehandelte Lehre von dem Sitze und der Verbindung der Accorde wohl inne haben, und wissen, was für ein Accord sich zu jeder Baßnote am besten schickt, und zwar muß man dabey nicht blos den gegenwärtigen Ton, zu welchem man den Accord sucht, sondern auch den vorhergehenden Ton mit seinem Accorde und den nachfolgenden in Betrachtung ziehen, damit der gewählte Accord nicht nur für sich, sondern auch in gegenwärtiger Verbindung schicklich sey. Nächstdem muß man die Tonart sowohl, woraus der Baß gehet, als auch, worein er ausweichet, wohl in Absicht

nehmen.

nehmen. Wir wollen die gewöhnlichsten Accorde jedes Grundtons so wohl im Dur- als Molltone durchgehen.

§. 258.

Die Prime des Tons oder die Finalchorde hat im Anfange und Ende eines Stücks allezeit den Hauptaccord; in der Mitte wird er meistens auch gebraucht, wenigstens vermuthet man ihn, obschon auch der Sexten- und Quintsextenaccord, ingleichen der dissonirende Sextquartenaccord, und zwar letzterer, wenn die Quarte des Tons vorhergegangen ist. Wird die Prime des Tons durch ein Erhöhungszeichen verändert, so hat sie den Sexten- Quintsexten- oder Septimenaccord, und ist ein Zeichen der veränderten Tonart. Folgt auf die Prime die Quarte des Tons, so geschiehet durch die erniedrigte Septime, wozu im Molltone die Terz erhöhet werden muß, eine Ausweichung in die Quarte des Tons.

§. 259.

Die Secunde des Tons hat gemeiniglich den Sexten- oder Terzquartenaccord über sich, und muß im Molltone die Sexte erhöhet werden. Ingleichen verträgt sie den Septimenaccord, wenn die Septime im vorhergehenden Accorde vorbereitet, und der Baß nachher um eine Quarte steigt. Folgt auf die Secunde die Quinte des Tons, so kann man eine Ausweichung in diese Tonart vermuthen, und nimmt man alsdenn zur Secunde den Haupt- oder Septimenaccord mit der großen Terz.

§. 260.

Ueber der Terz des Tons findet gemeiniglich der Sextenaccord, zum öftern aber auch der Hauptaccord Platz. Folgt im Durtone die Sexte des Tons drauf, so hat man Grund zu vermuthen, daß der Durton in seinen mit ihm verwandten Mollton ausweiche, und greift man alsdenn den Hauptaccord mit der großen Terz dazu.

§. 261.

Die Quarte des Tons hat den Hauptaccord, aber auch öfters den Sexten= oder Quintsextenaccord über sich. Folget die Terz des Tons drauf und die Quinte des Tons ist vorhergegangen, oder die Quarte mit dem Haupt= Sexten= oder Quintsextenaccorde liegen geblieben, so greift man den Accord $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ dazu.

§. 262.

Zur Quinte des Tons greift man gemeiniglich den Hauptaccord mit der großen Terz, so wohl im Dur= als Molltone, nur mit dem Unterschiede, daß im Durtone die große Terz schon in der Vorzeichnung befindlich, welche aber im Molltone erst erhöhet werden muß. Nimmt man im Molltone die kleine Terz dazu, so weichet dadurch der Mollton entweder in seinen mit ihm verwandten Durton, oder in den nächstfolgenden Mollton im Quintenzirkel aus. Auch kann der Sextquartenaccord seine Stelle darauf finden, nicht weniger der Septimenaccord mit Beybehaltung der großen Terz. Ist der Hauptaccord der Prime des Tons, oder die Quarte des Tons mit dem Haupt= Sexten= oder Quintsextenaccorde vorhergegangen, so gebraucht man gern die Quarte mit der nachschlagenden Terz (§. 156.) oder den dissonirenden Sextquartenaccord (§. 159.), und wird dadurch, wenn der Baß in die Finalchorde gehet, durch Nachschlagung der Septime, ein vollständiger Schluß gemacht (§. 67.).

§. 263.

Die Sexte des Tons hat ordentlich den Haupt= oder Sextenaccord über sich, ingleichen den Septimenaccord, wenn die Septime vorbereitet ist, ferner den Quintsextenaccord, wenn die Prime des Tons mit dem Hauptaccorde vorhergegangen. Der Terzquartenaccord mit der

erhö=

erhöheten Sexte giebt eine feine Ausweichung in die nächste Tonart des Quintenzirkels.

§. 264.

Zur Septime des Tons gebrauchet man bald den Sexten- bald den Sextquinten- auch zuweilen den Hauptaccord, jedoch muß sie in beyden letztern Fällen über sich in die Prime des Tons steigen. Der Terzquartenaccord mit der erhöheten Sexte leitet den Durton ganz bequem in seinen mit ihm verwandten Mollton. Ist die Septime des Tons erniedriget, so hat sie $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ über sich, der Baß fällt darauf um einen ganzen oder halben Ton, und die Harmonie weicht in die nächstverwandte Tonart des Quartenzirkels aus.

§. 265.

Hat einer von den vorher gedachten Grundtönen ein Erhöhungszeichen vor sich, so nimmt man dazu den Sexten- Quintsexten- oder Septimenaccord.

§. 266.

Ist eine Ausweichung in eine andere Tonart geschehen, so wendet man alle vorausstehende Regeln auf diejenige Tonart an, in welche die Ausweichung geschehen ist.

§. 267.

Hat man aber über dem Basse eine Melodie (§. 256.), so ist man wegen der Wahl der Harmonie mehr eingeschränkt, und muß die vorhergehenden Regeln nach Maasgabe der darüber befindlichen Melodie anwenden, um die Harmonie zu finden, die der Componist zum Grundtone geleget hat. Soll man aber eine Musik sogleich nach einem unbezifferten Basse begleiten, so gehöret ungemein viel Uebung, gutes Gehör und Aufmerksamkeit, Genie und Kenntniß der harmonischen Verbindungen dazu, um einigermasen die gehörige Harmonie zu treffen, denn aufs genaueste ist es in dem Falle nicht zu verlangen.

Dritter Abschnitt.
Von dem Gebrauche und der Absicht des Generalbasses.

Erstes Kapitel.
Vom Generalbaßspielen zur Uebung.

§. 268.

Daß die Absicht des Generalbasses dreyerley sey, und daß er entweder zur Uebung, oder zur Probe oder zur Begleitung gespielet werde, ist bereits oben §. 212. gesagt worden. Man kann aber andern einen vortheilhaften Begriff von seinen erlangten Kenntnissen in der Harmonie beybringen, sowohl, wenn man den Generalbaß zur Begleitung spielet, als auch, wenn man einen Baß mit Harmonie versiehet, ohne andere Musik dabey zu haben. Von der zwoten Absicht ist also hier nicht nöthig, weiter etwas anzuführen, als man in beyden Fällen sich angelegen seyn lassen müsse, die vorgelegte Probe der Absicht gemäs gut und mit Zufriedenheit der anwesenden Kunstverständigen abzulegen. Wir wollen also hier bloß von den beyden übrigen Absichten handeln.

§. 269.

Wenn man den Generalbaß ohne andere Musik bloß zur Uebung spielet, so braucht man nicht immer die Harmonie in vollen Accorden mit spanischen Schritten einhertreten zu laßen, sondern man kann dabey mancherley Veränderungen, Brechungen und dergleichen anbringen, nachdem es die Grundstimme leidet oder erfordert.

§. 270.

Sonderlich sucht man in der Grundstimme, den Hauptsatz (§. 63.) ausfindig zu machen, und selbigen in den

den übrigen Stimmen der Harmonie gehörigermasen auszuführen. Enthält etwa der vorgeschriebene Baß eine Fuge, so wird das Subject geschickt eingeführet, und bey Erhöhung der Grundstimme und Veränderung der Schlüssel die Harmonie verhältnißmäsig vermindert oder vermehret.

§. 271.

Die in Herrn Matthesons großer Generalbaßschule befindlichen Probestücke, nebst der jedem beygefügten Erläuterung geben eine vorzügliche Anweisung und Gelegenheit, sich in dieser Art den Generalbaß zu spielen, zu üben.

Zweytes Kapitel.

Vom Generalbaßspielen zur Begleitung.

§. 272.

Die Begleitung (Accompagnement) bestehet darinne, wenn man zu einer oder mehrern harmonisch verbundenen Melodien die dazu gehörige Harmonie auf Instrumenten vorträget. Die Absicht der Begleitung ist

1) die Melodie im richtigen Gange, Tone und Tacte zu erhalten,
2) derselben durch die Harmonie eine bestimmte Richtung zu geben und sie zu heben (§. 183.).

§. 273.

Hieraus fließen folgende Sätze:

1) Soll die Begleitung eine Melodie im richtigen Gange erhalten, so muß sie selbige nur selten verlaßen, sondern fast beständig mit ihr fortgehen.

Anmerk. Daher ist auch der Generalbaß Bassus continuus genennet worden (§. 209.).

2) Soll sie die Melodie in richtigem Tone erhalten, so muß dieses durch eine richtige, reine und derselben angemessene Harmonie geschehen.
3) Soll sie selbige in richtigem Tacte erhalten; so muß sie selbst genau im Tacte bleiben, und nur im Nothfall der Melodie nachgeben.

§. 274.

Man ersiehet daraus, daß die Begleitung der Melodie wegen, diese aber nicht der Begleitung halber da sey; und ist also die Begleitung eine Dienerin von jener, daher diese nach der Melodie sich richten, und nicht selber herrschen soll. Daher folgt unter andern, daß die Begleitung allezeit etwas schwächer, als die zu begleitende Melodie klingen muß.

§. 275.

Dieses vorausgesetzt wollen wir die Anwendung auf die Begleitung mit dem Generalbasse mit Clavierinstrumenten als die gewöhnlichste und beste machen. Zuförderst muß die Harmonie, mit welcher man eine Melodie oder Musik begleitet, mit derselben genau übereinkommen. Deswegen muß der Baß gehörig beziffert, und der Accompagnist im Stande seyn, die Bezeichnungen desselben richtig und zweckmäßig zu treffen und vorzutragen.

Anmerk. Was von einem unbezifferten Basse bey der Begleitung zu halten, ist schon oben §. 267. gesagt worden.

§. 276.

Zu einer genauen harmonischen Begleitung gehöret auch, daß man die Manieren einer zu begleitenden Melodie nicht außer Acht laße, sonderlich diejenigen, welche die Harmonie aufhalten, dergleichen die langen Vorschläge sind (§. 40. 1.). Wenn dieselbigen schon in der Harmonie des Accords der Hauptnote enthalten sind, so können

nen

nen sie zwar wohl übergangen werden. Im gegentheiligen Falle aber muß ihre Vernachläßigung einen Uebelklang verursachen. Wie kann sie aber der Accompagnist errathen, wenn sie nicht angezeiget worden? Es gehöret also zur gehörigen Bezifferung eines Basses, daß solche Vorschläge durch Ziffern gehörig mit bemerket werden.

§. 277.

Die reine Harmonie der Begleitung muß der zu begleitenden Musik in gehöriger Stärke und Weite angepasset werden. Was die Stärke anbelangt, so ist schon §. 274. gesagt worden, daß die Begleitung immer etwas schwächer als die zu begleitende Musik seyn muß; jedoch muß dieselbe auch nach Verhältniß der zu begleitenden Musik zu- und abnehmen.

§. 278.

Dieses Zu- oder Abnehmen geschiehet entweder durch die Verstärkung oder Schwächung des Klangs, oder durch die Vermehrung oder Verminderung der Harmonie. Die Verstärkung oder Schwächung des Klangs wird bewirket entweder durch Züge oder Veränderungen des Instruments, wenn dergleichen daran sind, oder durch Abwechselung mit den verschiedenen Clavieren, oder auch durch den vermehrten oder verminderten Druck im Anschlagen.

§. 279.

Die Vermehrung oder Verminderung der Harmonie geschiehet, und zwar ersteres, wenn man statt der ordentlichen vierstimmigen Begleitung fünf- sechs- und mehrstimmig accompagniret. Man kann auch zur Verstärkung, so viel die Geschwindigkeit der Baßnoten erlaubet, den Baß in Octaven einher gehen laßen. Die Verminderung der Harmonie im Gegentheil wird bewir-

ket, wenn man die Begleitung nur zwey= oder dreystimmig einrichtet.

§. 280.

Eine vielstimmige Musik muß mit aller Stärke und Vollständigkeit der Harmonie begleitet werden; hingegen aus je weniger Stimmen die zu begleitende Musik bestehet, um desto schwächer und mit verminderter Harmonie muß die Begleitung geschehen. Bey dem allen ist das forte und piano so wohl genau zu bezeichnen, als von dem Begleiter pünctlich zu beobachten. Man kann aber aus dem angeführten leicht schließen, daß selbiges bey einer vielstimmigen Musik ganz anders beschaffen seyn müße, als bey einem Solo.

§. 281.

Was die Weite der einer zu begleitenden Musik anzupassenden Harmonie (§. 277.) betrift, so sind zwar oben (§. 238.) die Grenzen des Generalbasses überhaupt bestimmet worden; jedoch muß man sich bey der Begleitung nach den Umständen richten, und wenn z. B. ein tiefes Instrument oder Singstimme die Hauptmelodie führt, sich ebenfalls in der Tiefe aufhalten, da man im Gegentheil einer hohen Hauptstimme schon höher nachsteigen kann.

§. 282.

Die Begleitung soll die zu begleitende Melodie oder Musik im richtigen Tacte erhalten (§. 273. 3.); deswegen soll der Begleiter gleich zu Anfange der Musik durch etwas stärkeres und wiederholtes Anschlagen der Accorde den Tact merkbar machen, welches auch in der Folge geschehen kann, so oft er bemerket, daß die begleiteten Stimmen vom Tacte abweichen wollen. Sind aber dieselben

selben durch Eilen oder Anhalten schon zu weit abgekommen, dann muß der Begleiter, um größere Unordnungen zu verhüten, nachgeben. Dieses letztere muß auch geschehen, wenn etwa der Ausführer der Hauptstimme sich einige Freyheiten gegen den Tact heraus nimmt.

§. 283.

Der Begleiter muß sich hüten, durch viele Coloraturen und Geräusche die Hauptmelodie zu verdunkeln oder gar irre zu machen, obschon zuweilen einige Veränderungen, Brechungen oder Nachahmungen bey schicklichen Gelegenheiten mit Ueberlegung angebracht werden können.

§. 284.

Die Schlußcadenzen (§. 76.) werden von der Hauptmelodie entweder verziert oder ohne Verzierung vorgetragen. In beyden Fällen hat der Begleiter die kurz vorhergehenden Noten stark vorzutragen bis zum folgenden Sextquartenaccord, und alsdenn aufzupassen, ob die Cadenz von der Hauptstimme werde verzieret werden, oder nicht, da er denn im ersten Falle inne hält, bis der Schlußtriller zu Ende gehet, und dann mit dem Hauptaccorde wieder stark einfällt, und, wenn das Stück noch nicht zu Ende, im vorigen Tempo fortfähret; wird die Cadenz nicht verzieret, so gehet die Begleitung ohne Aufenthalt fort.

§. 285.

Wenn die Fermate von dem Ausführer der Hauptmelodie verzieret wird (§. 76.), so schläget der Begleiter die Baßnote derselben ganz alleine und ohne Harmonie an, um dem erstern völlige Freyheit zur Ausführung zu laßen, und pfleget sodann zu Ende derselben den Accord ganz kurz und gebrochen anzuschlagen.

§. 286.

§. 286.

Chöre, Sinfonien und dergleichen vielstimmige Musiken werden stark und mit vielstimmiger Harmonie begleitet, außer, daß das vorkommende piano verhältnißmäßig gemindert wird. Hingegen bey Arien muß man die Begleitung ohngleich schwächer als in den Chören einrichten, sonderlich, wenn die Singstimme eintritt, welche man so schwach als möglich begleiten muß, damit man nicht nur den Gesang, sondern auch die damit verbundenen Worte deutlich vernehmen könne, und der Sänger nicht nöthig habe, sich allzusehr anzugreifen. Bey dem Ritornell (§. 206. Anmerk.) hingegen, oder wenn zwischen dem Gesange die Instrumente alleine gehen, kann die Harmonie allezeit etwas verstärket werden.

§. 287.

Was eben jetzt von der Arie gesagt worden, findet auch bey der Begleitung eines Concerts statt (§. 202. 4.), und hat man das concertirende Instrument wie dort die Singstimme zu behandeln, und diejenigen Stellen, wo dasselbe sich vorzüglich hören lassen soll, und welche mit Solo bemerket werden, mit schwacher und sehr feiner Begleitung zu versehen.

§. 288.

Ein Solo oder ein einziges Instrument oder Singstimme muß mit aller nur möglichen Delicatesse begleitet und sowohl die Harmonie sehr vermindert, als auch der Ton verhältnißmäßig geschwächet werden. Daher man dabey die beste Gelegenheit hat, die Geschicklichkeit eines Accompagnisten zu beurtheilen.

§. 289.

Das Recitativ muß gerade so begleitet werden, daß man nicht blos die Melodie, sondern hauptsächlich auch

den

den Text deutlich vernehmen kann. Man schlägt demnach die Harmonie zu den zwischen den Einschnitten befindlichen langen oder kürzern Grundnoten, nebst diesen selbst ganz kurz und in etwas gebrochenen Accorden an, und läßt also den Sänger ganz alleine singen, außer, daß man ihm etwa, wenn er sich bey schweren Ausweichungen verlieren sollte, mit ein oder ein paar Tönen in seine Melodie wieder einhilft. Man muß dabey Achtung geben, ob der Sänger langsam oder geschwinde declamiret, um mit der Begleitung allezeit gleich bey der Hand zu seyn. Dieserwegen ist es nöthig, daß die Melodie der Singstimme bey den Recitativen mit über den Baß gesetzt wird.

§. 290.

Die Geschwindigkeit des Brechens der Accorde hängt von dem Zeitmaas und Affect des Recitativs selbst ab. Bekömmt aber der Baß kurze und abgestoßene Noten, so schlägt man ebenfalls die Accorde kurz und ohne Brechungen an. Wird das Recitativ von Instrumenten begleitet, so pflegt man bey langsamen und haltenden Grundnoten auf besaiteten Instrumenten ganz langsam die Harmonie zu brechen, auf der Orgel aber, wo man ausser dem Pedale weiter nichts, als eine Gedaktstimme im Manuale dazu gebraucht, mit dem ganzen Accorde liegen zu bleiben, bis ein neuer eintritt. Wenn Zwischensätze zwischen den Singstimmen vorkommen, so fällt der Begleiter, wenn sie der Baß alleine hat, ganz frisch damit ein; sind aber Instrumente dabey, so muß er genau Achtung geben, daß er dieselben in einem Tempo mit den Instrumenten ausführet. Kömmt arioso in dem Recitative vor, so begleitet man solches nach dem Tacte wie eine Arie so lange, bis das Recitativ wieder eintritt.

§. 291.

Uebrigens hat man bey der Begleitung überhaupt mit Rücksicht zu nehmen auf den Ort und die Gelegenheit, wo und bey welcher die zu begleitende Musik gemacht wird, auf die Eigenschaft der Musik, den Stil, auf die Singstimmen oder Instrumente, und auf die Fähigkeit dererjenigen, welche dieselben vortragen; welche Umstände ein guter Begleiter sämtlich in Obacht nehmen, und nach Beschaffenheit derselben bey seiner Begleitung eine gute Beurtheilungskraft anwenden wird. Wir verweisen den Lehrbegierigen diesfalls auf des Herrn Capellmeisters C. Ph. E. Bachs zweyten Theil des Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen, und dessen darinn mitgetheilte vortrefliche Bemerkungen von der Begleitung.

Anhang.

Anhang.

Anleitung, wie man zu einer Melodie einen Baß setzen soll.

§. 292.

Wenn man zu einer Melodie einen Baß setzen will, so muß derselbe so beschaffen seyn, daß er ein ganzes harmonisches Gebäude zu der Melodie in sich enthalte (§. 181.). Jeder Grundton muß also einen Accord in sich faßen, der sich nicht nur zu dem Tone der Melodie, sondern auch zu dem Accorde des vorhergehenden und nachfolgenden Grundtons schickt (§. 133.).

§. 293.

Es kann ein Ton einer Melodie in mehr als einer harmonischen Verbindung der Töne und also in verschiedenen Accorden vorkommen; es kann dahero eine Melodie verschiedene Bässe und verschiedene Harmonie haben (§. 182.).

§. 294.

Es kann der Baß zu einer Melodie verändert werden, ohne daß deswegen die Harmonie wirklich verändert wird. Denn es kann jeder Ton eines Accords zum untersten oder Grundtone desselben gemacht, und also jeder Accord verschiedentlich umgewendet werden (§. 104. 107.).

§. 295.

Alle wirkliche Veränderung der Harmonie gründet sich in der Veränderung der Grundaccorde (§. 184.); soll

soll also mit der Veränderung des Basses auch die Harmonie wirklich verändert werden, so muß man auf die Veränderung des Grundbasses Bedacht nehmen.

§. 296.

Man kann alle Töne einer Melodie als Intervallen eines dazuklingenden Accords betrachten und also einen Grundton dazu setzen; man kann aber auch einige als Nebennoten ansehen, welche keinen besondern Grundton bekommen, sondern zum vorhergehenden oder folgenden Grundtone gerechnet werden (§. 179.). Dieses letztere ist sonderlich nöthig bey geschwinden Noten der Melodie, da man eine oder mehrere durchgehen läßt, außerdem man unförmliche Bässe bekommen würde. Man muß also die Nebennoten von den Hauptnoten unterscheiden. Anfänger, welche solches noch nicht im Stande sind, thun dahero wohl, wenn sie die ersten Uebungen an Choralmelodien anstellen, wo alle Töne der Melodie als Hauptnoten angesehen werden können.

§. 297.

Bey Verfertigung eines Basses zu einer Melodie muß man

a) auf eine gute melodische Fortschreitung sowohl des Basses an sich, als auch der harmonirenden Mittelstimmen unter sich und mit der Hauptmelodie Bedacht nehmen.

b) auf eine reine Harmonie sehen. Man hat also 1) die verbotenen Octaven= und Quintenfolgen zu vermeiden; 2) unharmonischen Queerständen auszuweichen; 3) unmelodische Fortschreitungen zu vermeiden (§. 134.).

§. 298.

Wenn man bey einer Melodie eine gewiße Tonart zum Grunde legt, so kann man einen reinen Baß dazu setzen, der bloß aus den Hauptaccorden der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante der Tonart bestehet, nach folgender Vorschrift:

Melodie	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	der Tonart.
Baß	1.	5.	1.	4.	1.	4.	5.	der Tonart.

Dieses ist die einfachste und allgemeinste Art, einen Baß zu machen.

§. 299.

Man kann aber auch einen Baß machen, der aus den Hauptaccorden der Secunde, Terz, Sexte und Septime der Tonart bestehet:

Melodie	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	der Tonart.
Baß	4.	2.	3.	2.	5.	6.	7.	der Tonart.
	6.	7.	6.	7.	3.	2.	3.	

jedoch kann man nicht aus diesen allein einen schicklichen Baß zusammen setzen, sondern man muß so wohl zu Anfange und Ende der Melodie sich nach der vorigen Regel richten, als auch in der Mitte mit Grundtönen aus derselben abwechseln.

§. 300.

So wohl zur beliebten Veränderung, als auch, wenn wegen fehlerhafter Fortschreitungen ein nach vorigen Regeln gefundener Hauptaccord nicht stehen kann, wendet man den Hauptaccord um (§. 104.) und setzet an dessen Stelle den Sextenaccord oder auch zuweilen den Sextquartenaccord (§. 148.).

§. 301.

§. 301.

Den Septimenaccord kann man anwenden statt des Hauptaccords über der Dominante, mit und ohne Vorbereitung, wenn nur die Septime im folgenden Accorde gehörig aufgelöset wird (§. 144.). Wenn man sie außerdem gebrauchen will, muß sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet seyn und im folgenden aufgelöset werden.

§. 302.

Man kann auch statt der Dominante mit dem Septimenaccorde (§. 301.) die Quarte des Tons mit dem Secundquartsextenaccorde zum Basse nehmen, welche im Basse liegende Septime aber ebenfalls aufgelöset werden, und die folgende Baßnote um einen ganzen oder halben Ton fallen muß.

§. 303.

An statt des verminderten Dreyklangs über der Septime des Tons kann man auch den Quintsextenaccord, oder, wenn man denselben umwendet, und die Baßnote um eine Terz höher hinauf setzt, den Terzquartsextenaccord dafür nehmen.

§. 304.

Will man der Harmonie noch mehr Veränderung verschaffen, so bemühet man sich bey aller Gelegenheit Töne anzubringen, welche außer den Gränzen der Tonart liegen. Dieses geschiehet, wenn man, so oft als möglich, Dominantenaccorde der mit der Haupttonart verwandten Tonarten zu machen suchet (§. 165.) Man kann von diesen in noch entferntere Tonarten gehen, man muß sich jedoch vorsehen, daß man sich nicht zu weit verirret, und mit guter Manier wieder zurück kommen kann.

§. 305.

Ist man in eine andere Tonart ausgewichen in der Absicht, sich eine Zeitlang in derselben zu verweilen, so wendet man bey Verfertigung des Basses alle die obige Regeln auf die Tonart an, in welcher man sich befindet, bis man zur Haupttonart wieder zurück kehrt, oder in eine andere gehet.

§. 306.

Was nun die Fortschreitung des Basses und der damit verbundenen Harmonie an sich betrift, so hat man folgende Regeln zu bemerken:

1) Daß man bey der Stufenweisen Fortschreitung des Basses selten zwey harte Hauptaccorde auf einander folgen lasse, sondern mit harten, weichen und verminderten Accorden abwechsele.

Anmerk. Das Widrige dieser Folge zweyer harten Hauptaccorde wird gemildert durch die Umwendung eines oder beyder Accorde, oder wenn man bey steigendem Basse zur höhern Baßnote noch die Septime mit nimmt.

2) Auch bey Terzenweis fortgehenden Basse wollen sich zwey harte Accorde hinter einander nicht vertragen.

3) Die Septime des Tons muß als das Subsemitonium der Tonart in die Tonica oder doch wenigstens in die Dominante gehen.

4) Man muß, außer im Anfange eines Satzes, niemals den nemlichen Accord auf einem guten Tacttheile anbringen, der auf dem vorhergehenden schlechten Tacttheile schon da gewesen ist.

§. 307.

Dissonirende Accorde können angebracht werden, wo sich die Gelegenheit dazu zeiget, nemlich, daß sie ordentlich vorbereitet und aufgelöset werden können. Welche Gelegenheiten man bald entdecken wird, wenn man sich die Eigenschaften und den Sitz dieser Accorde nach den §§. 153. bis 163. bekannt gemacht hat.

§. 308.

Will man die Baßnoten vermehren, oder zu einem Tone der Melodie mehr als eine Baßnote, oder auch in der zugehörigen Harmonie mehrere Töne setzen, so sucht man die Hauptnoten durch durchgehende oder Wechselnoten mit einander zu verbinden, dissonirende Accorde u. d. gl. anzubringen.

Regi-

Register

der

vornehmsten Wörter und Sachen.

Die Zahl zeiget den Paragraphen, E. die Einleitung, Anm. Anmerkung an.

A.

Abschnitte der Melodie 65
Absicht der Musik 19 ff. E.
Abwärts aufhalten 113
Accent 40
Accompagnement 272
Accord, was er ist 88
Accorde, ihr Sitz 138, ihre Verbindung 133, wie sie auf einander folgen müssen 132, wie oft dergleichen zum Basse angeschlagen werden 243
Achtel 23
adagio, adagissimo 32
Aeolius modus 45
affettuoso 42
allegro, allegretto, allegrissimo 32
Allemande 80
all'unisono 236
Alt 8
Altzeichen, hohes 10, ordentliches 10
Ambitus, der vier Stimmen 8, der Tonarten 48, 49
Amelon 43
amoroso 42
Anarmonia 82
anceps 60
andante, andantino 32
Anlage, natürliche der Menschen zur Musik 26 E.
Anschlag 40
Arbeiten großer Meister sind fleißig zu studiren 36
Arie 79, 206, wie sie zu begleiten 286
Arioso 78, wie es begleitet wird 290
arpeggio 39
Arsis 28
a tempo giusto 32
Aufhaltung 112, geschiehet aufwärts oder abwärts 113 muß auf einem guten Tacttheile geschehen 154, des Hauptaccords 114 - 120, des Quintsextenaccords 128, des Septimenaccords 123 - 127, des Sextenaccords 121, des Sextquartenaccords 122, des Terzquartsextenaccords 129

Auflösung 112, muß auf einem schlechten Tacttheile geschehen 154, muß in der Stimme geschehen, wo die Aufhaltung geschehen 154, der Septime 145
aufwärts aufhalten 113
per Augmentationem 64
ausübender Theil der praktischen Musik 13 E.
Ausweichung der Tonarten 54, woraus sie zu erkennen 55, wie sie geschiehet 164, natürliche 165, künstliche 169
authentici modi 45
authentischer Schluß 173

B.

b, wie vielerley es ist 13
b, doppeltes oder großes 19
b cancellatum 13, rotundum 13, quadratum 13, wie weit sie gelten 14
Balletto 80, 2
Baß 8. 181
Baßzeichen ordentliches, tiefes, hohes 10
Bassus continuus 209. 273 Anm.
Bebung 38
begleitetes Recitativ 205, was der Generalbassist dabey zu beobachten 290
Begleitung im weitläuftigen Verstande 178
Begleitung 272, Eigenschaften derselben 273, ist eine Dienerin der Melodie 274, muß etwas schwächer als die zu begleitende Melodie seyn 277, wie sie vermehrt oder vermindert wird 278. 279, wenn solches geschehen muß 280, den Generalbaß zur Begleitung spielen 212
Bescheidenheit ist dem Musikus zu empfehlen 42 E.
Betrugschluß 175
Bewegung 188
bis unca 24
Bögen 39
Bourée 80, 3
brevis 24

C.

C Schlüssel 10
Cadenz 76, wie sie zu begleiten 284
Cadence rompue 175
calando 38
Cammermusik, Cammerstil 24 E.
Canarie 81, 8
cancellatum b. 13.
Canon 197
cantabile 42
Cantate 207
Cantus firmus 61
Canzon 71 Anmerk.
Capriccio 69
Cassationen 202
Chor 204, wie es zu begleiten 286
Choral 77
Choralmusik 18 E.
Chorden 53
chromatisches Klanggeschlecht 12, Intervallen desselben 15. 16
Clavichord 220
Clavier 219, ist nöthig zu erlernen 33 E.
Claviere an der Orgel 231

Clavierauszug 33 b.
Clavis 9
Clavizimbel 221
Comes 198
Comische Oper 23 E.
Commata 18
Comödien 22 E.
Composition 15 E. ist zu erlernen 37 E.
con brio 42
Concerte 202, wie sie zu begleiten 287
con moto 42
Consonanzen 87, sind nach dem Grade verschieden 87
consoniren 86
con spirito 42
con tenerezza 42
Contraoctave 7
Contrapunct, contrapunctiren 193
contrarius motus 188
Contrasubject 199
per Conversionem 64
Coppel 224
Cornett 225
Courante 81, 5
crescendo 38
Creuz 13 doppeltes oder grosses 19

D.

Da Capo 35
dal Segno 35
decrescendo 38
deutsche Tabulatur 210
Diapason 15
Diapente 15
Diatessaron 15
Diatonisches Klanggeschlecht 6 Intervallen desselben 11
Dichtkunst ist dem Musikus nöthig 39 E.
per Diminutionem 64
Discant 8, Discantzeichen 10
Dissonanzen 87
Dissoniren 86
Dissonirender Accord 112, derselben Gebrauch 153
Ditonus 15
Divertimento 202
dolce 42
dominans 53
Doppelfugen 199
Doppelintervallen 253
Doppelschlag 41
Doppelter Contrapunct 195
Doricus modus 45
Drama 208
Duetten 202. 206
Durchgang 244
Durchgehen der Noten 243
Durton 47, dessen Hauptaccorde 92
Durtone im chromatischen Klanggeschlechte 48
Dux 198

E.

Eigenschaften desjenigen, der sich auf die Musik legen will 28 ff. E.
– – des Generalbassisten 213 ff.
– – desjenigen, der den Generalbaß lernen will 217
– – vollkommener Zeichen 2
einfacher Contrapunct 195
Einführung des Hauptsatzes 64
elegantes chordæ 53
Endzeichen 35

engli-

englische Tänze 80
enharmonisches Klanggeschlecht 18
enharmonische Klangleiter 21
- - - - Theilung eines ganzen Tons 20
- - - - Tonarten 52
Erfindung 13 f.
Erhöhungszeichen vor der Baßnote, was für Accorde dazu gehören 265

F.

F Schlüssel 10
Fantasie 15 f. 69
Fantasiren 37 f.
Fermate 34. 76, wie sie zu begleiten 285
fester Gesang 61
Figuralmusik 18 f.
figurirter Gesang 61
finale 35
finalis chorda 53
Firmus cantus 61
Flötenstimmen 227
Flügel 221
Forte, fortissimo 37
Fortschreitungen, unmelodische 134, unharmonische 135 durch übermäßige Intervalle sind falsch 134
fremde Chorden 53
freye Fantasie 69
Fuge 198
Führer 198
Fundamentum 209
Fusa 24
Fußton 228

G.

G Schlüssel 10
ganzer Tact 29
Gavotte 80, 4
Gedakt 229
gedeckte Stimmen 229
Gefährde 198
Gegenbewegung 188, ist dem Anfänger im Generalbaß zu empfehlen 240
Gehör, musikalisches, worinne es bestehet 31 f. ist dem Generalbassisten nöthig 216
Geltung der Noten 23 und Benennung 24
Gemshorn 229 Anm.
Generalbaß 14 f. 209, dessen Absicht 212, wie er auf Saiten- oder Pfeifeninstrumenten vorgetragen wird 233
Generalbaßschüler, was von ihm erfordert wird 217
Generalpause 34
gerade Bewegung 188
gerader Tact 28, verschiedene Arten desselben 29
gerader Tripeltact 31
Gesang 71
Geschichte der Musik 25 f.
gezierter Gesang 61
Gique 81, 6
gleicher Contrapunct 194
gleicher Tact 31
Grade des langsamen und geschwinden Tacts 32
grave 42
grazioso 42
Grundaccord 89, bestimmen den Sitz der Nebenaccorde 139
Grundbaß 184 Anmerk. wie er aufzusuchen 185
Grundharmonie 184 Anmerk.

Grundstimme 181
Guido Aretinus 3. 4
gustoso 42
gute Tacttheile 60 Anm.

H.

halber Schluß 66. 175
halber Tact 29
halbe Töne machen das chromatische Klanggeschlecht 12
halber Ton, deßen Eintheilung in den großen und in den kleinen 19
Harmonie, Lehre von der 13 E. Ursprung des Worts 82 was sie ist 82, wird nach den Intervallen bestimmt 83, wie hoch sie im Generalbasse steigen darf 238, vierstimmige ist zum Generalbaß am besten 235
harmonische Nebennoten 180
harter Dreyklang 91
Hauptaccord 90, wie er bemerket wird 100, seine Umwendungen 104, verschiedene Lagen 98, Aufhaltungen 114 ff sein Sitz 140-143, wie er bemerket wird 100, fängt an und beschließt ein Stück 140
Hauptaccorde im Durton 92, im Mollton 93
Hauptnoten 179
Hauptsatz 63, Einführung deßelben 64
Hemidiapente 15
Hemiditonus 15
Hemitonium 15, majus und minus 19
Heptachordum 15
Hexachordum 15
Höhe und Tiefe einer Orgelstimme 228
Hypoaeolius modus 45
hypodoricus — 45
hypoionicus — 45
hypolydius — 45
hypomixolydius — 45
hypophrygius — 45

J.

Imitation 196
Instrumentalmusik 16 E.
Instrumente sich selbst gut anzuschaffen und zu erhalten 30 E. wie sie zu erlernen 34 E. auf welchen der Generalbaß vorgetragen wird 218, müssen rein gestimmt seyn 234
Intervall 11 wird blos durch den Gebrauch zur Consonanz oder Dissonanz 87
Intervallen, wie sie mit Zahlen ausgedrückt werden 17, consoniren nach dem Grade 87 des diatonischen Klanggeschlechts 11 des chromatischen Klanggeschlechts 15
Intervallentafel 16
Jonicus modus 45
irregulairer Durchgang 244

K.

Kirchenmusik, Kirchenstil 20 E.
Kirchentone, acht 46
Klangleiter, musikalische 9
klingende Stimmen 225
künstliche Ausweichung 164. 169, einige Arten derselben 170-172
kurzer Vorschag 40

L.

Lagen, verschiedene 97 des Hauptaccords 98 des Septimenaccords 99
lamentoso 42
langer Vorschlag 40
largo 31
lehrender Theil der praktischen Musik 11 E.
Lehre von den musikalischen Zeichen 11 E.
– – von der Harmonie 12 E.
– – von der Melodie 12 E.
letzte Note, wie fern die Tonart daraus zu erkennen 51 **)
lento 32
Lied 79
Ligatura 34
longa 24
lusingando 42
lydius modus 45

M.

maestoso 42
major modus 47
Manieren 40 sind bey der Begleitung zu beabsichtigen 276
Marche 80, 5
mathematische Musik 9 E.
maxima 24
mechanische Musik 10 E.
media 53
Melisma, melismatischer Gesang 72
Melodie 43, Ursprung derselben 44, wodurch sie entstehet 56, Haupterfordernisse derselben 57, kann mehr als einerley Baß haben 182 Theile derselben 60
Menschenstimme 226
Menuet 81, 1
mesto 42
metrum 22
mezzo forte 37
mezzo piano 37
minima 24
minor modus 47
mixolydius modus 45
Mixtur 225
moderato 32
modi authentici und plagales 45
Modus 44 major und minor 47
Mollton 47, dessen doppelte Tonfolge 49, Grund der Verschiedenheit 94, dessen wahrer Ambitus 49, dessen Hauptaccorde 93
molto 42
Mordent 41
Motteten 201
Motus rectus, contrarius und obliquus 188
Muria, Johannes 4
Musica signatoria 11 E.
musikalische Arbeiten grosser Meister zu studiren 36 E.
musikalische Stücke sich einen Vorrath anzuschaffen 30 E.
musikalische Zeichen, ihre Eintheilung 5
musikalisches Gehör 31 E. ist zum Generalbaß nöthig 216
Musik 3 E. Herleitung des Worts 1 E. verschiedene Bedeutung 2 E. ist eine Wissenschaft 5 E. gehört zu den schönen Wissenschaften 6 E. wie man sie studiren soll 32 ff. E.

N.

Nachahmung 196
natürliche Anlage der Menschen zur Musik 26 E. ist nicht genug, sich der Musik ganz allein zu widmen 27 E.
natürliche Ausweichung 164, Hauptregel derselben 165, wenn sie in die nächsten Tonarten geschiehet 166. 167, wenn sie in entferntere Tonarten geschiehet 168
natürliche Talente, so zur Musik erforderlich 28 E.
natürlich große oder kleine Intervallen 247
Nebenaccorde 101, woher sie entspringen 101, aus der Umwendung 104. 107, diese machen keine neue Harmonie 111, aus der Aufhaltung 112 ff. deren Gebrauch 131
Nebennoten 179
necessariae chordae 53
Niederschlagen 28
Nonenaccord 114 sein Siz 155
Nonequartenaccord 116, sein Sitz 158
non tanto 42
non tropo 42
Noten 9, ihre Geltung 23, wie sie geschrieben werden sollen 33 a. sind Theile der Melodie 60
nothwendige Chorden 53

O.

obliquus motus 188
Octave 6, ihre Verschiedenheit 7, wird in 55 Commata eingetheilt 21
Octaven, zwey dürfen in einerley Stimmen nicht auf einander folgen 135, wenn die meiste Gelegenheit dazu 239, wie ihnen auszuweichen 239, verdeckte 189
Octaven als Orgelstimmen 229
Ode, musikalische 79
offene Stimme 229
Oper 23 E.
Oratorium 208
Orgel 222
Orgelclaviere 231
Orgelpunct 176
Orgelregister 223
Ouverturen 202.

P.

Pantomime 23 E.
Partitur 33 b.
Passepied 81, 2
Pastorello 80, 6
Pausen 27
Pedal 231
peregrinæ chordæ 53
Perioden der Melodie 65
Pfeifeninstrumente, wie darauf der Generalbaß vorgetragen wird 233
phrygius modus 45
physikalischer Theil der Musik 8 E.
piano, pianissimo 37
piu adagio 32
piu forte, piu piano 37
plagales modi 45
plagalischer Schluß 173
poetische Musik 17 E.
Pohlnischer Tanz, Polonoise 81, 4
Pordun 229

Posaunen 226
Positive 232
praktische Musik 7 E.
prallender Doppelschlag 41
Pralltriller 41
presto, prestissimo 32
Prime des Tons, was dazu gegriffen wird 358
Principal 229
zur Probe den Generalbaß spielen 212
Punct hinter einer Note 25 hinter einem Puncte 25

Q.

Quantität der Töne oder Noten 60
Quantität der Sylben 74
Quarte des Tons, was dazu gegriffen wird 261
Quartenaccord, sein Sitz 150
Quartseptimenaccord 162
Quartsextnonenaccord 161
Quartett 206
quater unca 24
Quatro 202
Quintaten 229
Quinte, wenn sie bey dem Septimenaccorde wegzulassen 147
Quinte des Tons, hat die große Terz im Dur- und Mollton 94 welche Accorde dazu gehören 262
Quinten, zwey rechte dürfen in einerley Stimmen nicht auf einander folgen 135, 1 verdeckte 189
Quintenstimmen 230
Quintsextenaccord, sein Entstehen 107 seine verschiedene Lagen 108 seine Aufhaltung 128 sein Sitz 150

R.

Recitativ 78. 205, wie es zu begleiten 289
rectus motus 188
Redekunst, wie sie dem Musikus nöthig 39 E.
Regale 226
regulairer Durchgang 224
Reisen, wie es dem Musikus nöthig 41 E.
Relatio non harmonica 136
Reprise 36. 68
Rhythmus 62 Gleichförmigkeit desselben 190
Rigaudon 80, 7
Ritornell 206 Anm. wie die Begleitung dabey einzurichten 286
Rohrflöte 229 Anm.
Rohrstimmen 226
Rondeau 80, 8
Ruhezeichen 34
Rückung, Einführung durch die 64
Rundgesang 79

S.

Sätze, als Theile der Melodie 63
Saiteninstrumente, wie der Generalbaß darauf vorgetragen wird 233
Sarabande 81, 2
scala musica 9
Schaubühne, ihr Ursprung, 22 E.
Schauspiele 22 E.
Schlag 23

schlech-

schlechter Contrapunct 194
schlechte Tacttheile 60 Anm.
Schleifer 40
Schlüssel 9, wenn sie im Generalbasse wechseln 246, ihre Verschiedenheit 10
Schluß einer Melodie 66, verschiedene Arten desselben 67
Schlußclausuln 173. 174
Schneller 40
schöne Wissenschaften, die Musik gehört dazu 6 E.
Schwebung 224
Sechstel 26
Secunde des Tons, was für Accorde dazu gehören 259
Secundenaccord 157
Secundquartenaccord 160
Secundquartsextenaccord, sein Entstehen 107, verschiedene Lagen desselben 110, wie er leicht zu finden 110 Anm. Aufhaltung desselben 130, sein Sitz 152
Secundquartseptimenaccord 161
Secundseptimenaccord 160
Seitenbewegung 188
Semibrevis 24
Semifusa 24
Semiminima 24
Sempre piano 37
Septime wird abwärts aufgelöset 145
Septime des Tons, welche Accorde dazu gehören 264
Septimenaccord 90, wie er bezeichnet wird 100, Umwendung desselben 107, seine Aufhaltungen 123 - 127, sein Sitz 144 - 147, steht gern auf der Quinte der Tonart 144, aufwärts resolvirender 157, dissonirender 162
Septimenaccorde, ihre Verschiedenheit 96, des Durtons 95, des Molltons 95, wie mehrere auf einander folgen 146
Serenade 207
Sesquialter 225
Setzkunst 15 E.
Sexte, nach einer erhöheten muß ein Accord zur folgenden Baßnote angeschlagen werden 255
Sexte des Tons, was dazu gehöret 263
Sextenaccord 104. 105, wie er leicht zu finden 105 Anm. Aufhaltung desselben 121, sein Sitz 148
Sextenaccorde, können mehrere bey Stufenweis fortgehenden Baß hinter einander folgen 149
Sextquartenaccord 104. 105, wie er leicht zu finden 105 Anm. Aufhaltung desselben 122, sein Sitz 148, dissonirender 159
Siciliano 81, 7
Sinfonien 202, wie sie zu begleiten 286
Singemusik 16 E.
Singen ist zu erlernen 32 E.
Sittenlehre ist dem Musikus nöthig 40 E.
sittliche Eigenschaften eines Musikus 42 E.
Sitz der Accorde 139
Smorzando 38
Solfeggiren 17 E.

Solmisation 3
Solo 202, wie es zu begleiten 288
Sonaten 202
Sperrventil 224
Spinett 221
Spiritoso 42
Sprachen, die ein Musikus zu erlernen 38 E.
Stimmen 225, vier verschiedene 8
Studium der Musik, was dazu gehört, und wie es einzurichten 28 ff. E.
stumme Register 224
Subbaß 229
Subjectum 63
Subsemifusa 24
Suite 202
syllabischer Gesang 72
Syncopatio 64
System 51

T.

Tact 23, wie ihn der Begleiter erhalten soll 282
Tactart 28, Verschiedenheit derselben 28 ff.
Tactgeben 28
Talente, gute, natürliche zur Musik 28 E.
tasto Solo 236
Temperatur 9 E.
Tenor 8
Tenorzeichen 10
tenuto 39
Tertian 225
ter unca 24
Terz des Tons, was für Accorde dazu gehören 260
Terzenstimmen 230
Terzen, zwey große, so auf einander folgen, woher ihr Uebelklang 136
Terzett 206
Terzquartsextenaccord, sein Entstehen 107, verschiedene Lagen desselben 109, Aufhaltungen 129, sein Sitz 151
Tetrachordum 15
Text 71, wie er mit dem Gesange verbunden wird 72-75
Theatralische Musik, theatralischer Stil 22 E.
Thema 63
Thesis 28
theoretische Musik 7 E.
theoretische Kenntniß der Musik ist nöthig 35 E.
Ton, ganzer, wird in neun Commata getheilt 20
Tonart 44, woraus sie zu erkennen 51
Tonarten, wie ihr Zusammenhang und Bezeichnung zu entdecken 52 Anm.
Tonartenzirkel 52
Tonbenennung 6
Tonfolge der Melodie soll natürlich, leicht und fließend seyn 57. 59
Tonica 53
Tonkunst 3 E.
Tonus 15
tragische Oper 23 E.
Tragödien 22 E.
transponiren 214
Transitus regularis und irregularis 244
Trauerspiele 22 E.
Tremulant 224
Trias 91, harmonica perfecta 91,

91, 1, harmonica imperfecta 91, 2, manca 91, 3, superflua 91, 4.
Triller 41
Trio 202
Triolen, Tripel 26
Tripeltact 31
Trompete giebt die Töne nach den Verhältnissen an 85
Trompetenregister 226

U.

Uebung ist zu Erlernung der Musik nöthig 30 f. zur Uebung den Generalbaß spielen 212
Veränderung der Intervallen, wie sie in Ziffern bezeichnet werden 100
Veränderungen einer Melodie 70. 191
Verbindlichkeit der Menschen zur Musik 27 f.
Verbindung der Accorde 133, allgemeine 133-136, besondere 137
Verbindungszeichen 34
verdeckte Octaven- und Quintenfolge 189
Verhältnisse der Töne, wenn sie größer oder kleiner genet werden 86 Anm.
Vermehrung 64
verminderter Dreyklang 91, 3, sein Gebrauch 142
Verminderung 64
vermischte Musik 16 f.
verschiedene Lagen der Accorde 97, des Hauptaccords 98, des Septimenaccords 99
Verstärkung oder Schwächung der Begleitung 277, wie sie geschiehet 278. 279, wenn sie geschehen soll 280
Verwandschaft des Dur- und Molltons 50
verzierter Contrapunct 194
Viadana, Ludovico, Erfinder des Generalbasses 210
vierstimmige Harmonie, die beste zum Generalbaß 235
Viertel 23
Violdigambe 229
Violinzeichen 10
Violon 229
Vivace 32
Umfang der vier Stimmen 8
umgekehrter Doppelschlag 41
Umkehrung 64
Umwendung 102 der Intervallen im diatonischen Klanggeschlechte 103 eines Accords 104, des Hauptaccords 104, des Septimenaccords 107
unbegleitetes Recitativ 205
unca 24
ungerader Tact 28, verschiedene Arten desselben 30
ungerader Tripeltact 31
ungezierter Gesang 61
ungleicher Contrapunct 194
unharmonischer Queerstand 136
un poco 42
Unterricht in der Musik, wie er beschaffen seyn soll 29 f.
unvollständige Schlüsse in einer Melodie 67
Vocalmusik 16 f.
vollständigster Schluß einer Melodie 66
Vorbereitung 112 muß in der

Stimme

Stimme geschehen, wo die Aufhaltung geschiehet 154
Vorschlag 40
Vortrag 13 E.

W.

Waldhorn, giebt die Töne nach den natürlichen Verhältnissen an 85
Wechselnoten 180
weicher Dreyklang 91, 2
wesentliche Chorden 53
Wiederaufheben 28
Wiederholung des Textes 75
Wiederholungszeichen 35
Wirkungen der Musik 19 E.
Wissenschaft, was sie ist 4 E.
Wörter, welche die Grade des langsamen oder geschwinden Tacts ausdrücken 32

Z.

Zeichen, eines vollkommnen, Eigenschaften 2, musikalische 5
Zeitmaas 32
zierliche Chorden 53
Ziffern, welche nebeneinander stehen, wie sie zu greifen 249. 250, welche auf der Seite stehen 251, über einem Puncte 252, über einer Pause 252
Zimbeln 225
Zirkel, musikalischer 52
zufällig große oder kleine Intervallen 247
zusammengesetzte Stimmen 225

Verbesserungen.

S. 50 Z. 5 statt §. 52 lies §. 50
S. 95 Z. 16 statt drittes Kapitel, lies zweytes Kapitel.
von S. 132 an bis zu Ende ist die Seitenzahl um hundert übersprungen worden.

Eisenberg,

gedruckt bey Christian Heinrich Walthern.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Johann J.

Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung
Mit Kupfern

Gera 1783

Mus.th. 1728
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598796-8
VD18 14677148-001